

Mikkel Øyen

ERINDRING SOM TILSTAND

En analyse av Mirjam Kristensens stillestående realisme

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Universitetet i Oslo
Våren 2006

SYNOPSIS

I denne oppgaven vil jeg undersøke hvordan erindring kan fremstilles som tilstand i Mirjam Kristensens romaner *Dagene er gjennomsiktige* (2000) og *De som er ute i regnværet* (2001). Min hypotese er at en slik innfallsvinkel gjør det mulig å peke på Kristensens særegne estetikk, hennes stillestående realisme. Fordi romanene fremstiller barndommen gjennom barnets perspektiv, har de til hensikt å vise barnets kontakt med sine omgivelser, samt å vise hvordan erindringen spiller en rolle for hvordan en slik virkelighet fremstilles. Men der en tradisjonell realisme hadde latt erindring danne sammenheng mellom da og nå, gjør Kristensen det motsatte i sine romaner. Hennes bruk av erindring peker tvert imot at en slik sammenheng ikke lykkes. Kristensens erindring mangler det realistiske kravet om erkjennelse. Dette bryter med en fremstilling av erindring i litteraturen som en erfaringsbasert erkjennelse, slik vi kjenner det fra Marcel Proust. For å vise hvordan erindring som tilstand arter seg, kobler jeg Kristensens karakteristiske språk opp mot Roland Barthes og hans fotografiske estetikk. Jeg vil også vite hvordan Kristensens litteratur kommer ut av en realistisk litteratur ved å se henne i lys av Georg Lúkacs, Fredrik Tygstrup og Atle Kittang.

Det å analysere Kristensens romaner i sammenheng med erindringen som tilstand betyr for det første et brudd med en aristotelisk-realistisk tradisjon. For det andre er det med på å se den norske samtidslitteraturen i et nytt lys. Der andre forfattere i samme generasjon skriver romaner der barndom og erindring er koblet opp mot familieproblematikk eller oppvekst, skriver Kristensen i stedet erindringsromaner som problematiserer forholdet mellom erindring og virkelighet.

TAKKSIGELSER

Jeg vil takke alle som på en eller annen måte, indirekte eller direkte, har hjulpet meg med arbeidet med denne masteroppgaven: Kjersti Bale for oppklarende samtale om Kristeva, Karin Gundersen for hjelp med forståelsen av Barthes, Halvor og Einar Hanisch, Anita Marie Celius Lund for korrekturlesning, Kristiane Billington Qvale, min veileder Hans H. Skei, Linda Sætre, Johanne Thornes, Trude Audny Ødegaard og ikke minst min familie for støtte, mat og penger.

Jeg tilegner denne oppgaven til min beste kamerat og mentor Halvor Hanisch, som har bidratt med en enorm kritisk sans og holdt tankene mine i fokus. Takk.

INNHALDSFORTEGNELSE:

INNLEDNING	s.6
Kort presentasjon av Mirjam Kristensens romaner	s.6
Forskning og kritikk	s.7
 ROLAND BARTHES' FOTOGRAFISKE ESTETIKK	s.15
Detaljen: Studium og punctum	s.15
Fotografi og savn	s.17
Fotografisk estetikk og litteratur	s.20
Barthes og Kristensen	s.22
 DAGENE ER GJENNOMSIKTIGE	s.24
Familiens taushet	s.26
Farens taushet	s.28
Bestefarens taushet	s.29
Morens sorg	s.31
Glemsel og erindring	s.32
Bestemorens sammenbrudd	s.33
Familiens smertepunkt	s.35
Øyeblikket	s.36
Forestillingen	s.39
Erindring og savn	s.41
Erkjennelse versus erindring	s.43
 DE SOM ER UTE I REGNVÆRET	s.45
Romanens tematiske fragmenter	s.45
3.personsfortelleren og jeg'et	s.48
Jeg'ets posisjoner	s.50
Problemer knyttet til fortellerstemmenes funksjon	s.52
Erindringens perspektiver	s.54
"Luise"	s.58

REALISME SOM PROBLEM I LESNINGEN AV ROMANENE	s.61
Lukács romanteori og realismebegrep	s.61
Tygstrup og erfaring	s.63
Erindringsromanens to språklige nivåer	s.65
Barthes og virkelighetseffekten	s.66
 ROMANENES ESTETIKK	 s.68
Erindringsroman og erindringsarbeid	s.69
Erindring og etterlikning	s.70
Erindring og savn	s.73
Erindring og imaginasjon	s.76
Erindring og temporalitet	s.78
Den umulige erfaring og erindringens ambivalens	s.80
 AVSLUTNING	 s.82
 BIBLIOGRAFI	 s.86

INNLEDNING

Kort presentasjon av Mirjam Kristensens romaner

Mirjam Kristensen føyer seg inn i rekken av unge norske forfattere som i løpet av 1990- og 2000-tallet tar for seg barndommen i sine romaner. Fellestrekket for mange av disse forfatterne er at de skriver ut fra barnets perspektiv. Barndommen er dermed med på å belyse andre temaer, for eksempel familieproblematikk og oppvekst. Forfattere som Beate Grimsrud, Hanne Ørstavik og Lars Ramsleie skriver seg inn i denne tendensen. Tradisjonelt har barndommen blitt behandlet selvbiografisk eller som nostalgiske barndomskildringer. Erindringen på sin side har vært noe som har vært forbeholdt dannelsesromanen. Enten som tematisk virkemiddel, der hovedpersonen oppnår en eller annen form for erkjennelse ved å reflektere over sin egen barndom, eller som utvider romanens fremstilling av barnet. Kristensens romaner tilhører imidlertid ingen av disse sjangrene, men skriver det jeg vil kalle realistiske *erindringsromaner*, der hennes estetikk er med på å gi et særegent uttrykk. Ved å fokusere på estetikken er det mulig å få et innblikk i hvordan erindring som tilstand arter seg i romanene, og hvordan den utføres i forhold til barnet og barndommen. Men sammenhengen mellom barndom og erindring skaper også et problem i romanene, fordi de gjøres avhengig av et illusorisk nærvær som ikke eksisterer annet enn som etterlikning i språket. Barndommen reduseres dermed til en tematisk overflate, der form og estetikk sørger for at romanenes erindring flertydiggjøres, i henhold til ulike tidsaspekter og språkets veksling mellom barn og voksen.

Kristensens romandebut¹, *Dagene er gjennomsiktige*, handler om den lille jenta Sofie som mister lillebroren Jonas i en brønnulykke. Under familiens sorgprosess holdes Sofie utenfor fellesskapet, noe som fører til økt distanse mellom henne og familien. Etter hvert går familiens kollektive sorg over, og Sofie og familien finner tilbake til hverandre igjen. Andreromanen *De som er ute i regnværet* konsentrerer seg om overgangen mellom barndom og en fremmed voksenverden, og er i større grad enn debuten et formeksperiment. Løsrevne episoder, uten noen tilsynelatende narrativ eller strukturell retning, samles rundt det ensomme barnet Malene. I mangel på oppmerksomhet fra omgivelsene tyr Malene til sin fantasivenninne

¹ Kristensen har i tillegg til de to romanene jeg skal ta for meg her, utgitt novellen "Sakte dans" fra ungdomsantologien *Berørt* (1998) og syv prosadikt i debutantologien *Signaler* (1999), der det eneste titulerte diktet er "mira vender tilbake". Jeg vil imidlertid begrense min oppgave til romanene. I nærlesningene vil jeg referere til romanene som *Dagene* og *Regnværet*.

"Luise" for trygghet og stabilitet. Andreromanen forsterker inntrykket av å ville formidle et barns persepsjon.

Romanenes estetikk er løsrevet fra selve den tematiske fortellingen om barnet. Sett i en slik estetisk kontekst åpner romanenes erindringsperspektiv opp for nye tolkninger av Kristensen. Men fordi erindring aldri fremstilles tematisk hos henne, blir romanene lett lest som barndomskildringer eller sentimentale realistiske fortellinger. Det oppstår problemer når estetikken bryter med disse to sterke og etablerte tradisjonene i norsk litteratur.

Forskning og kritikk

Det er ikke skrevet mye om Kristensens forfatterskap. Ser vi bort fra aviskritikken foreligger det bare to omfattende analyser. Den første er Liv Lundbergs anmeldelse/artikkel "En barnehånd vinker fra bestefars øre" (2000), mens Ingvild Nygaard har skrevet en hovedoppgave i nordisk litteratur med tittelen *En dag dør broren min - en analyse av Mirjam Kristensens Dagene er gjennomsiktede* (2003). Lundberg tar for seg billedbruken hos Kristensen, i et forsøk på å si noe om hvordan sorgen og traumet formidles i barnets språklige rom. Nygaard på sin side foretar en tematisk og nykritisk nærlesning av Kristensens debut med vekt på tapsbearbeidelse, identitet og familie.

Lundberg forsøker å utskille det barnlige språket i *Dagene er gjennomsiktede* som et unikt og romlig billedspråk i romanen. Kristensens bruk av ulike billedmetaforiske virkemidler skal være med på å forklare Sofies språk og handlinger: [...] "De er språkformer som sier noe annet og mer enn det de sier, og derfor ikke *kan* leses bokstavelig, men *må* leses "i overført betydning" enten de er klisjéfylte talemåter eller duggfriske nyskapninger (Lundberg: *Vinduet*, 18.12.2000). Billedspråket er metaforiske språkformer eller handlinger som er med på fremstillingen av relasjonen mellom barnet og familien i romanen. Bildet "Hånden bak bestefars øre" er et eksempel på dette. Lundberg kritiserer imidlertid Kristensen for ikke å være konsekvent nok i bruken av billedspråk sett i lys av romanens temporale utvikling. Sofies utvikling i alder tilsvarer ikke språket i romanen, som selv med en bevissthet om en slik utvikling, likevel forholder seg til omgivelsene og persepsjonen ut fra barnets perspektiv: [...] "Det er en og samme stemme gjennom hele boka, barnestemmen fra *da* er helt lik stemmen *nå*, som om det er det samme barnet som forteller." [...] (Lundberg: *Vinduet*, 18.12.2000). Lundberg fortsetter med å anklage forfatteren og forlaget for å ha forkludret skriveprosessen, for på denne måten å skape et tomrom i teksten som leder til manglende helhet og selvinnsikt innad i romanen.

Nygaard hovedoppgave går tematisk til verks. Hun forsøker å koble barndom, død og sorgarbeid opp mot romanens ulike fortellerperspektiv, i forhold til hvordan perspektivene fremstår romlig og temporalt. Hun kommenterer Lundbergs kritikk av forholdet mellom språket og Sofies utvikling slik: [...] "vi kan se på fortelleren som en som vil fortelle om to viktige hendelser i livet sitt [...] Ser vi slik på det, blir det ikke nødvendig å få vite så mye mer om mellomtiden, fortelleren synes vi får den informasjonen vi trenger" [...] (Nygaard: 2003, s.26.). Lundberg og Nygaard er altså uenige når det kommer til graden av relevans mellom de temporale perspektivene i romanen. Nygaard leser dette inn som en del av forholdet mellom de ulike fortelleperspektivene, og ikke som et estetisk og litteraturteknisk problem med romanen. Idet hun etablerer rommets "legende" effekt, det vil si forsoningen som familien opplever ved å vende tilbake til åstedet der tapet fant sted, får romanen også en temporal innfallsvinkel: [...] "selv om tiden går, så er det *rommet*, nemlig hytta, som bidrar til forløsningen hos familiemedlemmene, det er rommet som leger" [...] (Nygaard:2003, s.31). Nygaard kommer imidlertid lite inn på hvilken betydning temporaliteten har å si for språket. Mesteparten av språkanalysen brukes til å vise hvordan fortellerstemmens posisjoner fungerer (Nygaard: 2003, s.19-22). Når posisjonenespriker mellom så vidt forskjellige teoretiske utgangspunkt som Marcel Proust og Knut Hamsun, og uten at Nygaard klarer å bestemme seg for hvilken teori hun vil knytte til Kristensen, blir hennes hypoteser kun til løsrevne assosiasjoner. Oppsummert består Nygaards hovedoppgave av et forsøk på å koble ulike fortellerteoretiske grep til en nykritisk lesning. På denne måten mener hun å belyse det som etter hennes mening er romanens tre viktigste tematiske hovedkomponenter: Sorgforståelsen og bearbeiding av tap, familie og identitet: [...] "Til sammen danner de en betydningshelhet, da de henger nøye sammen og samler innunder seg de fleste motiver" [...] (Nygaard: 2003, s.71.).

Verken Lundberg eller Nygaard kommer direkte inn på erindring i forbindelse med sine analyser av Kristensen. Lundberg antyder riktignok at erindringen er en del av den generelle tapsbearbeidelsen i romanen, men uten å knytte dette opp mot fortolkningen: [...] "Mens de venter har Sofie et erindringsarbeid å gjøre: hun skal gjenoppleve Jonas' død og barndommen før han døde" [...] (Lundberg: *Vinduet*, 18.12.2000). Nygaard er også antydningssvis innom erindring, ved såvidt å referere til Proust (Nygaard: 2003, s.20), men uten å koble verken språk, stil eller fortelleperspektiv opp mot erindring.

Dette er ikke bare toneangivende for Lundberg og Nygaard. Av kritikken som foreligger er det bare Oddmund Hagen fra *Dag og Tid* som fokuserer på romanens kobling mellom sorg og erindring: [...] "Dette å leve i minna, kapsle seg inn i sorg og togn og lengt etter det som aldri kan komme tilbake, det er dette romanen handlar om" [...] (Hagen: *Dag og Tid*,

28.09.2000). Debuten blir i det store og hele mottatt som en sorgroman, der det enten legges vekt på sorgerfaringen (*Dagbladet*) eller på barnets opplevelse av død og tap (*Morgenbladet* og *Aftenposten*). Kristensens andreroman får da også en dårligere mottakelse enn debuten, fordi den ifølge mange kritikere mangler en helhetlig struktur og dermed er vanskeligere å følge. Preben Jordal i *Morgenbladet* regner andreromanen som en stiløvelse, der en fragmentert struktur og mangel på helhetlig fremstilling gjør romanen *retningsløs*:

[...] De mange løse trådene leder nemlig ikke frem til noe. Her finnes både et incest-motiv, et selvmords-motiv og et ensomhetsfrembrakt Skybert-motiv som ikke får den rette oppmerksomhet av forfatteren.
[...] (Jordal: *Morgenbladet*, 31.08.2000)

Turid Larsen i *Dagsavisen* er av samme oppfatning. Behovet for en helhetlig fremstilling utgjør hovedfokuset for lesningen: [...] "Gjennom den bevisste nedtoningen av språket, de stadige, nesten messende gjentakelsene lukker historien seg tett til Malenes språklige rom. Det uvesentlige og vesentlige får like stor plass" [...] (Larsen: *Dagsavisen*, 4.10.2001). Jordal og Larsen peker på momenter som jeg til dels kan være enig i. Andreromanen er på mange måter et formeksperiment. Den konkrete historien er fraværende, fremstillingen er ustrukturert og karakterene uklare. Romanen fremstår som en løsrevet og fragmentarisk ferd gjennom et barns sinn uten noe mål. Kritikerne glemmer imidlertid en ting: Det er kanskje slik det skal være.

Problemet for Jordal og Larsen er at de ikke klarer å se bort fra *fortellingen* - slik den etableres i den aristotelisk-realistiske tradisjon - for i stedet å se på hvordan Kristensens romaner beveger seg i vakuumet som oppstår mellom etterlikning og realisme, eller mellom erindring og gjenfortelling. De klarer ikke å unngå en lesning som baserer seg på krysningen av en realistisk dannelsesroman og barndomskildring, der barndommen og barnet er ment å være på vei mot en forløsende erkjennelse. De stiller seg imidlertid ikke de riktige spørsmålene: Når starter barndommen? Når avsluttes den? Og hva innebærer den språklige utviklingen som ligger imellom disse temporale aspektene? Dette er spørsmål som en erindring kan problematisere i litteraturen ved å gå ut av den tradisjonelle fortellingen, og inn i forsøket på å formidle barnets persepsjon. Barndommen hos Kristensen er ment å være en romlig og temporal konstruksjon uten noen forhistorie eller bestemte forutsetninger.

Ved å kritisere Kristensens "retningsløshet" ser Jordal og Larsen bort i fra muligheten for at dette aspektet kan utgjøre det estetiske grunnlaget i romanene. Slik jeg oppfatter det er erindringen i seg selv retningsløs i Kristensens romaner, der det i ettertid er umulig å trekke en

linje fra fortidens erfaringer til en helhetlig erkjennelse. Jeg påstår ikke at Jordal eller Larsen bevisst utelukker erindringen som en del av Kristensens romaner eller estetikk. Jordal påpeker erindringens usikkerhet slik den fremstår i språket. Men i stedet for å trekke konsekvensene av en slik observasjon, behandles erindring som en sansebasert erfaring som er løsrevet fra litteraturens språklige og estetiske innfallsvinkler: [...]"den følelsen man mange år etter kan få av å passere en gammel lekekamerat på gaten og vite nøyaktig hvor man befant seg, ned til lukt og lyd, da munnen traff asfalten av dyttet ditt"[...] (Jordal: *Morgenbladet*, 31.08.2000). Kritikerne ledes av et bestemt syn på hvordan en realistisk roman av Kristensens kaliber skal utformes og fremstilles. Men romanenes fremstilling av erindring, i tillegg til mangelen på erkjennelse, bryter også med en annen sterk estetisk tradisjon.

Prousts erindringsyklus *På sporet av den tapte tid* (*A la Recherche du Temps perdu*, 1913) er et romanverk som *handler* om erindring. Han bruker og utforsker erindring for å oppnå erkjennelse. Ved å ta tak i detaljer og sanselige assosiasjoner i hovedpersonen Marcells bevissthet, skal erindring føre til et brudd med vanen, det Proust kaller avautomatisering. Bruddet skal føre til en påfølgende erkjennelse som skal bygge opp noe nytt av de opprinnelig tilbakelagte inntrykkene. Hos Proust drives erindring framover av en *positiv* utviklingskurve, der søken etter mening fortrinnsvis går gjennom kunsten. Erindring leder dermed ikke bare til erkjennelse, men også til en mer helhetlig dannelse. Proust er på denne måten normgivende i forholdet mellom litteratur og erindring, fordi han innlemmer erindring som en del av det estetiske såvel som det tematiske. I modernistisk forstand bryter Proust med den realistiske fortelling, fordi den opponerer med den vitenskapelige oppfattelsen av menneskets bevissthet. For Proust har mennesket en dualistisk bevissthet, delt mellom fornuftens og den imaginære virkelighet. Samuel Beckett skriver i sitt essay *Om Proust* (Proust, 1965): [...]"Det er ingen stor forskjell, sier Proust, mellom erindringen av en drøm og erindringen av virkeligheten."[...] (Beckett:1987, s.33). Dette manglende skillet demonstrerer hvordan brytningen av vanen innebærer nye estetiske innfallsvinkler; ikke bare til kunsten, men også til virkeligheten generelt.

Kritikere og forskere i dagens litteraturvitenskap klarer ikke å unngå en lesning som enten knytter sammenhengen mellom erindring og litteratur opp mot Proust, eller mot en form for erfaringsprosess som skal lede til erkjennelse. I forordet til antologien *Litteratur og erfaring* (2001) skriver Irene Iversen og Ragnhild Reinton:

[...] Betydningen av ordet "erfaring" endrer seg med historien; nye betydninger føyer seg til de gamle. I renessansen skjer det en

utvidelse av begrepet. Nå betyr det ikke bare besittelse av visse evner eller innsikter man har oppnådd [...] men også navnet på den prosessen som fører til innsikt. Ordet knyttes også til vitenskapelig observasjon og eksperiment. Dobbelbetydningen av erfaring og eksperiment lever videre i det franske ordet *expérience*, som kan betyr begge deler. (Iversen/Reinton: 2001, s.8).

Forfattere med samme tematiske utgangspunkt som Kristensen skriver ofte etter en norm der erindring skal ha en oppklarende funksjon ovenfor en fremmedgjort virkelighet. Erindring i seg selv utgjør ikke nødvendigvis romanenes tema. Imidlertid er deres bruk av andre relaterbare temaer, for eksempel barndom, familie og oppvekst, med på å fremstille erindring på en annen stilistisk, estetisk og språklig måte enn det Proust gjør. Kristensens erindringsromaner er en del av denne tendensen. Hennes romaner forsøker å foreta en etterlikning og gjenspeiling av barnets persepsjon, for dermed å danne et troverdig bilde av hvordan en slik virkelighet arter og artet seg. Hennes estetikk peker aldri direkte mot noe oppklarende, verken i språket eller i romanenes erindring.

Mangelen på erkjennelse, kombinert med retningsløshet og et minimalistisk språk, er med på å danne Kristensens *stillestående realisme*. En slik realisme befinner seg nærmest i en stagnert tilstand, der romanenes erindring ikke har noe annet å lene seg på enn bruddstykker og fragmenter. Det hersker en sterk usikkerhet i Kristensens romaner, både i språket og i karakterene. Ved å koble erindring til Kristensens stillestående realisme, blir sammenhengen mellom tema, form og estetikk behandlet på en annen måte enn det som tradisjonelt har vært tilfelle. Min påstand er at i løpet av 1990-tallet og fram til nå har en slik sammenheng blitt erstattet av en generell skepsis fra kritikere og forskere som ønsker å behandle disse perspektivene hver for seg. De flytter fokuset derfor til andre inspirasjonskilder utenfor litteraturen. Teoretisk og estetisk lesning erstattes i større grad av pragmatisme, som i større grad søker seg mot historien, kulturen og leseren.

Erik Bjerck Hagen og Tom Egil Hverven representerer en slik leserorientert forskning. De er i mindre grad opptatt av å bruke ulike former for estetiske innfallsvinkler som kritisk metodeapparat i en litterær analyse. I stedet forsøker de å slå litteraturens erkjennelsesevne sammen med det de oppfatter som leserens krav på helhetlig historie. Bjerck Hagen går lengst i sin leserorientering i boken *Litteratur og handling* (2000), der han påstår at forskingen må se etter litteraturens virkelighetskapende evne, der teksten må [...] "presentere en virkelighet som er minst like levende som leserens daglige virkelighet" [...] (Bjerck Hagen: 2000, s.136). Bjerck Hagen bruker sine teoretiske kunnskaper for å avvise at litteraturen kun er et rent teoretisk

anliggende.² Hverven forsøker på sin side å plassere litteraturen i en kulturell og sosial kontekst. I boken *Å lese etter familien* (1999) knytter han litteraturens erkjennelsesevne opp mot både leser og samfunn (Hverven: 1999, s.7). Det er imidlertid et poeng for Hverven å vise frem en slik tematisering som en verdifull *vekselsvirkning* mellom leseren og litteraturens autonome stilling: [...] "vekselsvirkningen mellom løsrivelse og tilhørighet er fundamental for å forstå hva litteratur er. Språket er på en paradoksal måte alltid både *mitt* og *vårt*" [...] (Hverven: 1999, s.14). Fellestrekket for Bjerck Hagen og Hverven er at de forsøker å knytte litteraturen opp mot virkeligheten utenfor, der teorien er noe som lukker litteraturen inne. Deres forsøk på å åpne nye kanaler til litteraturen, er først og fremst et apparat behjelpelig for persepsjonen. Den teoretiske og estetiske fortolkningen reduseres dermed til et støtteapparat for fortellingen og leserens egen opplevelse av det litterære verket.

Atle Kittang tar et kritisk standpunkt til en slik utvikling i sin bok *Sju artiklar om litteraturvitenskap* (2001). Han mener at økt motstand mot teori fører til en unødvendig tverrfaglighet som undergraver litteraturvitenskapen som fag. Filologien og litterær pragmatisme er spesielt to fagområder som i følge Kittang påvirkes i negativ grad (Kittang: 2001, s.18). Disse to tendensene har dukket opp i kjølvannet av protestene mot 1980-tallets dekonstruksjon, som kombinert med en tilknytning til filosofien, også er strengt verkorientert. Kittang mener at dette har forårsaket en litteraturvitenskapelig motreaksjon som søker mot en tematisering. Fokuset på en teoretisk og estetisk definisjon av litteraturen har måttet gi tapt for en kontekstualisering med helt ulike preferanser. Kittang sier med en referanse til Hans Ulrich Gumbrecht:

[...] Gumbrecht ser altså ei etisk forplikting i å lage ein fagleg dagsorden som svarer til dei utfordringane ei stadig meir multikulturell sosial omverd stiller oss overfor. Det betyr at vi rett og slett har ei etisk plikt til å følgje den vegen delar av internasjonal litteraturvitenskap har vandra det siste - inn i ulike varianter av "cultural studies", som i sin tur kviler på kulturpolitisk og sosialpolitisk grunngitte sjølvstendiggjeringar av bestemte "litteraturar" [...] (Kittang: 2001, s.21)

Kittangs innvending utvikler seg til en debatt mellom ham og Arne Melberg. Melberg antyder et forsvar for litteraturens bortvending fra det han mener er et gammeldags verkbegrep. Han er bekymret for institusjonens utvikling i forhold til ny litteratur, og som ikke stemmer overens med Kittangs verkbegrep:

² Bjerck Hagens har blant annet skrevet en hovedoppgave om Paul de Man retoriske lese måte under tittelen *Hermeneutikk og ironi: en studie over Paul de Mans retoriske lese måte* (1991)

[...] vi risikerer att inte få syn på de verk som inte rimmar med vår invanda bestämning av det litterära Verket [...] (Melberg: 2002, s.109)

Kittang på sin side protesterer mot hva han mener er en forenkling av konsekvensene av en slik holdning til litteraturen. Han har ikke noe imot genrer som essayet eller biografien, men er redd for en ukritisk omfavnelse av populærkulturens *negasjon*. Negasjonen fører ikke bare til en kontekstualisering utenfor litteraturens rammer, men kan også føre til at selve litteraturens totalitet er truet (Kittang: 2002, s.60-61). Melberg svarer med å påpeke at hvis det litterære verket skal forstås som historieskapende, betyr det at også vitenskapelige avhandlinger og reklame kan ha verkkarakter (Melberg: 2002, s.62). Problemet oppstår når Kittang unndrar å kalle sin bok (*Sju artiklar om litteraturvitskap*) for et verk. Riktignok består boken av foredrag, men idet de samles mellom to permer faller det også inn under verkbetegnelsen.

Kittang avslutter debatten med å påpeke at det ikke var hans hensikt å argumentere for et verbegrep som tar til orde for litteraturen som avsluttet form, der forfatteren blir en profet for sitt eget verdensbilde (Kittang: 2003, s.64). Han mener videre at Melberg bruker ham urettmessig som en representant for et innadvendt verkbegrep:

[...] "Fra begynnelse til slutt i artikkelen [...] insisterer han på at i mine teoretiske funderingar er "Verket" eit "ingenting", bygt på ein teori om biletet (eller fiksjonen) som rein negasjon (og dermed negativitet) og at dette trugar med å "krympa litteraturen (" [...] (Kittang: 2003, *ibid*).

Jeg oppfatter det slik at Kittang - sett i sammenheng med det han også har skrevet - tidligere - mener at ved å vende fokuset vekk fra litteraturen som verk, og i stedet omtale det som "tekst" risikerer å miste dybden i litteraturen, både i tematisk og estetisk forstand.

Når jeg vil markere estetikkens posisjon i litteraturen, ikke bare som et viktig vitenskapelig prinsipp, men også som opponent mot en poststrukturalistisk oppløsning av litteraturens tegn og komponenter, er det nettopp fordi neglisjeringen av en estetisk innfallsvinkel rammer lesningen av Kristensen. Uten en estetisk lesning reduseres Kristensens romaner til en sentimental fortelling om to ensomme og triste barn. Ved å fokusere på erindring som et skjult element i Kristensens romaner, fører dette til en fortolkning som gir en helt ny innfallsvinkel til denne typen romaner. På denne måten kan genrebegrepet føres videre uten at det behøves å utøve en så prinsipiell skepsis mot teori og estetikk. Min oppgave er ikke

spesielt teoretisk, men er i stedet et forsøk på en lesning som skal tydeliggjøre kontrasten til den tradisjonelle realismen. Samtidig vil jeg unngå en rendyrket tematisk lesning; fordi romanene etter min mening risikerer å falle i litterært sett lite fruktbare groper, befolket av snevre kulturelle kategorier som barndom og familie. Oppgaven retter seg inn mot følgende problemstillinger:

1) Å se erindring som en tilstand i romanene, sett i lys av spesifikke estetiske og språklige innfallsvinkler, og som i mindre grad fokuserer på motivene for selve erindringen. En av disse innfallsvinklene er etterlikningen, som er med på å fremstille barnets perspektiv i romanene.

2) Å se på hvordan erindring som tilstand i romanene også forårsaker et *problem* i sin befatning med virkeligheten.

3) Å foreta en lesning av Kristensens erindringsromaner som løsriver seg fra kravet fra kritikere om strukturell totalitet og erkjennelse. Språkets oppgave snus i romanene fra å være en korrekt gjengivelse av virkeligheten, til i stedet å la erindringen foreta en betraktning av barnets omgivelser på distanse.

4) Å se bevitnelsen og bekreftelsen av det fortidige i sammenheng med et uforløselig savn. Minnenes traumatiske eller sorgfulle karakter preges av savnets ønske om å vende tilbake, samtidig som etterlikningen er med på å opprettholde en språklig distanse.

Erindring er derfor ikke redusert til et virkemiddel som skal belyse en annen erfaring, for eksempel familierelasjoner, men opponerer i stedet mot en erindringslitteratur som retter seg mot en erfaringsbasert erkjennelse. I den forbindelse vil jeg se på Kristensens språk i lys av Roland Barthes' fotografiske estetikk. En kobling mellom de to gjør det mulig å trekke linjer mellom hvordan Kristensen bruker språket til å fremstille minner fra fortiden, og Barthes' tanker om fotografiets oppløsning av temporale grenser mellom da og nå.

Oppgavens struktur starter med en redegjørelse av Barthes' fotografiske estetikk, der det også pekes på hvordan Kristensen kan leses i lys av hans estetikk. Deretter følger to nærlesninger av Kristensens romaner, etterfulgt av et kapittel der jeg forsøker å plassere Kristensen i opposisjon til en tradisjonell realisme. Oppgaven avsluttes med et fyldig kapittel om romanenes estetikk.

ROLAND BARTHES' FOTOGRAFISKE ESTETIKK

Barthes' særegne fotografiske estetikk i *Det lyse rommet* (*La Chambre claire*, 1980), knyttes til spesifikke personer og hendelser som har følelsesmessig betydning for ham. Barthes forsøker å finne kjernen i fotografiet gjennom en romlig og temporal estetikk. Utgangspunktet for hans analyse er et fotografi av hans avdøde mor som barn, i boken omtalt som "Vinterhaven", der moren som tapsobjekt frembringer et traumatisk savn. For Barthes er ikke fotografiet bare en bevitnelse på *hvordan det var*, men innebærer også en fortsatt opprettholdelse av tapsobjektet. Barthes' fokus på fotografiet av sin avdøde mor, plasserer tapsobjektet i en selvbiografisk kontekst - i observasjonen av sin egen mor - samtidig som fotografiet formidler en fortid han selv ikke har deltatt i. Estetikken kobles på denne måten opp mot erfaringen og opplevelsen av et fotografi.

Detaljen: Studium og punctum

Fotografiet er mediumet som ifølge Barthes kommer nærmest virkeligheten. Andre kunstformer har ikke mulighet til å gjenskape opplevelsen av noe fortidig på samme måte: [...] "Dette vanvittige håpet om å oppdage sannheten kan jeg bare ha fordi Fotografiets noema nettopp er at *det har vært*" [...] (Barthes: 2001, s.121). For Barthes er fotografiet *ukodet*. Det vil si at fotografiet foretar en *konstatering* av virkeligheten, som det er umulig for andre kunstformer å uttrykke. Årsaken er deres utvikling av sidebudskap, noe Knut Stene-Johansen omtaler i etterordet som "reproduksjonens stil" (Stene-Johansen: 2001, s.161). Barthes trekker blant annet maleriet, dramaet og skulpturen frem som eksempler på kunstformer som er med på å skape avstand mellom seg selv og virkeligheten. Å beskrive eller gjengi et fotografi er umulig sier Barthes, fordi kunstverket vil tilegne seg et tilleggsbudskap, en *konnotasjon*, som gjør at fotografiet fjerner seg fra virkeligheten og blir flertydig. Verken "Vinterhaven" eller andre fotografier av hans mor er derfor avbildet i boken.

Men i beskrivelsen av dette spesifikke fotografiet lyser likevel Barthes opp et objekt innenfor et språklig rom gjennom litteraturens gjengivelse, og som vender ut mot virkeligheten. Idet Barthes ikke kan benekte det han ser på fotografiet, forårsaket ved konstateringen av *det-har-vært*, finnes det ikke lenger noen avstand mellom betrakter og det betraktete. Dette er Barthes dilemma. Det *litterære* språket fremstår som den tydeligste motsetning til fotografiet, fordi det må lene seg mot et lukket og forgjengelig system. I en slik strukturalistisk systemstenkning er konnotasjonen ikke til å unngå. Språkets

systemavhengighet og konnotasjon i forhold til kunstverket, gjør at det ikke kan fremstå som like nakent og uskyldig som et fotografi. I sin bok *Roland Barthes* (1989) forklarer Karin Gundersen dette aspektet:

[...] Det denoterte (bokstavelige) bildet er det som blir igjen når man tar bort konnotasjonstegnene. Dette er som et primærnivå for forståelsen, fullt av virtuelle betydninger, men også betydningsfullt i seg selv nettopp som avbildning idet det viser til et slags "bildets paradisiske tilstand" før syndefallet fritt for konnotasjoner, objektivt og uskyldig. [...] (Gundersen: 1989, s.45)

Savnets manglende evne til å benekte et fotografis virkelighetsgjengivelse, gjør at fotografiet ikke trenger noen konnotasjoner. Barthes skaper et analytisk metodebegrep ved å konstruere et skille mellom det han kaller *studium* og *punctum*, og som tilsvarer skillet mellom konnotert og denotert budskap. Barthes forbinder studium primært til nyhetsfotografiet (Barthes: 2001, s.54), som relateres til fotografiets samfunnsmessige eller kulturelle forhold. Men dette må ikke misforstås som en konnotasjon til fotografiet i ordinær forstand. Selv om det kan hevdes at konnotasjonen til et fotografi kan befinne seg på studiumsnivå, utgjør ikke dette forutsetningen for fotografiets uttrykk sammenlignet med for eksempel teatret eller skulpturen. Punctum utgjøres derimot av den *ene* detaljen som er med på å gjøre fotografiet unikt:

[...] I dette vanligvis unære rommet hender det [...] at en "detalj" tiltrekker meg. Jeg merker at dens blotte tilstedeværelse endrer min lesning, at det er et nytt foto jeg betrakter, et foto som i mine øyne har fått en høyere verdi. Den "detaljen" er *punctum* (det som treffer meg) [...] (Barthes: 2001, s.55)

Punctum er løsrevet fra studiums kontekstualisering. Punctum gjør det mulig for betrakteren å se bort fra konteksten og rett inn i en detalj for å på øye på det som utgjør kjernen i fotografiet:

[...] Det holder at bildet er stort nok til at jeg ikke behøver å granske det [...] og plassert slik at det treffer meg midt i ansiktet [...] (Barthes: 2001, s.56)

Selv om studium og punctum skilles fra hverandre, og Barthes vektlegger punctum som mest relevant i forhold til fotografiet, er det likevel en gjensidig avhengighet mellom de to elementene. Forskjellen mellom fotografiets og andre kunstformers konnotasjoner er imidlertid

at fotografiets studium ikke skal oppfattes normativt for punctum, men være det som ligger i bakgrunnen for at betrakteren skal få øye på og forstå detaljen. En slik forståelse er med på å fremkalle savnet i fotografiet.

Fotografi og savn

Når Barthes betrakter fotografier av sin avdøde mor som ung opplever han å gå fra en total identifikasjon med sitt objekt, til plutselig å føle en manglende gjenkjennelse av henne: [...] "Og her begynte for første gang dette vesentlige spørsmålet å melde seg: *Gjenkjente jeg henne?*" [...] (Barthes: 2001, s.82). Idet moren er borte klarer han ikke lenger å gjenfinne henne i de øyeblikkene hun befinner seg i på fotografiene: [...] "Det var ikke henne, og allikevel ingen annen. Jeg ville ha kjent henne igjen blant tusenvis av andre kvinner, og allikevel kunne jeg ikke "gjenfinne" henne" [...] (Barthes: 2001, *ibid*). Ved å vektlegge fragmenteringen av tapsobjektet, der plasseringen av objektet innenfor en håndgripelig symbolsk verden synes vanskelig, klarer aldri Barthes å gi slipp på sitt objekt. I stedet leter han etter gjenkjennelige trekk som han ikke finner. Mangelen på gjenkjennelse i snapshotene - som for Barthes også innebærer en mangel på identitet - setter ham ut av spill fordi han ikke klarer å formulere fotografiets virkelighet i språket. Samtidig bekrefter han fotografiets følelse av sikkerhet som *noe som har vært*, og stadfester fotografiets fastfrossenhet som bevis: [...] "*Fordi det var et fotografi* kunne jeg imidlertid ikke benekte at jeg hadde vært *der* (selv om jeg ikke visste *hvor*)" [...] (Barthes: 2001, s.105). Ved å betrakte objektet i en fastfrosset tilstand, mener Barthes at han klarer å opprettholde tapsobjektet. Han gir derfor et inntrykk om at tapsobjektet ikke er avhengig av å bli formulert, fordi fotografiets mangel på konnotasjon gjør nyansen mellom da og nå overflødig. Poenget er imidlertid at tapsobjektet er umulig å formulere. Språket opptrer alltid både denotert og konnotert. På grunn av fotografiets punctum, er fotografiet fremmed for språket.

Hos Barthes er tapet beskrevet i et meget poetisk språk, der savnet rettes mot et konkret objekt som han *vet* ikke vender tilbake. Tapsobjektet lever videre gjennom fotografiet, uten at en reell forsoning med tapet finner sted. Stene-Johansen sier: [...] "Den sørgende i *Det lyse rommet* lar det tapte objektet leve videre i seg istedenfor å forsone seg med tapet, eller skyve det ut av seg" [...] (Stene-Johansen: 2001, s.174). Savnet innebærer altså ikke et fullstendig språktap i møtet med fotografiet. I stedet bruker Barthes et språk som tar utgangspunkt i en erfaring som verken er tilbakeskuende eller fremadrettet, men som indikerer en tilstedeværelse i øyeblikket gjennom et poetisk språk. Et slikt språk er ikke erkjennelsesorientert, men forsøker

å gjenskape tapet ved å lukke tapsobjektet inn i fotografiets rom: [...] "Fotografiet blir skyggen av en krypt hvor det elskede, døde objektet kapsles inne, idet det ikke erkjennes som dødt, tapt" [...] (Stene-Johansen: 2001, s.174-175). Tapsobjektet i fotografiet lever derfor videre; både fordi den sørgende ikke *kan* omgjøre det til språk tilknyttet virkeligheten og forsoningen, men også fordi han rett og slett ikke *vil*.

Kjernen i Barthes' fotografiske estetikk består derfor av en motsetning: På den ene siden en mangel på gjenkjennelse, som innebærer en viss bevissthet rundt at noe er tapt, og på den andre siden en sterk uvilje mot å forsone seg med tapet. En slik illusorisk opprettholdelse av det fortidige skaper samtidig en evig repetisjon av tapet. Stene-Johansen leser dette negativt. Den sørgende låses inne i et uharmonisk narsissistisk rom uten mulighet til å føre sin smerte mot forsoning (Stene-Johansen: 2001, s.174). Det kan diskuteres om en slik manglende vilje til forsoning skal tolkes entydig negativt. Barthes' estetikk er ikke nødvendigvis ment som en normativ isolasjon av fortiden, men kan tolkes som et forsøk på en *opp-lysning* av tapsobjektet. Barthes' erindring har dermed mulighet for å bli opprettholdt uten at det nødvendigvis kveles av sin egen gjentakelse.

Fotografiet blir en katalysator for å oppdage virkeligheten og det fortidige på nytt. Disse nye momentene er med på å likestille Barthes' erindring med hans håndtering av den: [...] "Historien er hysterisk: Den blir til kun når vi betrakter den - og for å betrakte den må vi befinne oss utenfor den." [...] (Barthes: 2001, s.81). Barthes forsøker å finne noe unikt i fotografiene av sin mor. Han prøver å danne seg et bilde av hva tapet var, i et forsøk på å segmentere ut noe konkret fra en kaotisk virkelighet. Derfor sier han selv at han gjenkjenner moren i "Vinterhaven", mens andre fotografier av henne representerer noe fremmed:

[...] disse fotografiene, bortsett fra det ene jeg allerede hadde brukt i en publikasjon (og som viser min mor som ung kvinne, vandrende på en strand i les Landes, og hvor jeg "gjenfant" hennes måte å gå på, hennes sunnhet og utstråling - men ikke hennes ansikt, som er for fjernt), ikke engang var bilder som jeg likte. [...] Jeg sorterte dem, men ingen av dem syntes meg å være virkelig "gode", verken som fotografisk prestasjon eller som gjenoppliving av det elskede ansiktet. (Barthes: 2001, s.79-80)

Barthes' måte å betrakte fotografiet på lener seg på følelsen av å stå maktesløs ovenfor tapet. Når et menneske rives bort kan tapet enten oppleves som en sorgprosess, som til slutt ender i forsoning, eller det kan gå inn i en tilstand der tapet aldri forløses fordi det samtidig blir forsøkt opprettholdt. Barthes' savn trer inn når det ikke lenger er mulig å huske selve tapet, men er noe som fremstilles i språkets fragmenter. I fotografisk-estetisk forstand blir subjektets

passivitet tatt vare på med et *ønske* om å vekke det til live uten å klare det. Barthes' erindring utgjør nærmest et stengsel for forsoningen og erkjennelsen av tapet, fordi samtidig med ønsket om å holde objektet i live klarer han ikke å benekte at det *har* blitt revet bort.

Mette Sandbye påstår i boken *Mindesmærker* (2001) at selve fotografiets vesen er manifestert i døden (Sandbye: 2001, s.62). Dette stemmer overens med det Kittang skriver i et essay om Barthes' bildeteori, der han kaller fotografiet for en hallusinasjon som både en påminnelse om døden og en kjærlighet til alt forgjengelig: [...] "ein type bilete der galskapen gnir seg mot det verkelege [...]" (Kittang: 2001, s.114). Sandbye mener videre at dette stemmer overens med Barthes' savn. All temporalitet oppheves, og det eneste som er tilbake er fragmenter og ustabil virkelighet i møtet mellom liv og død:

[...] For Barthes representerer fotografiet alltid en blokeret erindring der ikke kan uttales. Bevidsthedens imaginerende møde med billedet er essensielt ubeskriveligt. [...] Det er "fravær i nærværet, og nærvær i fraværet", siger han med en henvisning til Blanchot. Det er stirrende og uafviseligt [...] Fotografiet er våres måde at stirre døden i øjnene på. [...] (Sandbye: 2001, *ibid*)

Opplevelsen Barthes har ved å se moren som noe imaginært, moren som barn, samtidig med assosiasjonene som vekkes i ham ved å se moren som Mor, fører Barthes mot en fenomenologi som inneholder en følelsesmessig dybde. Barthes omtaler dette som *affekt*, tilsvarende litteraturens *effekt*, og som for Sandbye betyr en form for nærvær: [...] "I hans analyse er fotografiet aldri en illusion, men det besidder et magisk nærvær af noget fraværende, af en tid og en virkelighet som vi selv er avskåret fra." [...] (Sandbye: 2001, s.66). Affektene fotografiet fremkaller kan sies å være et resultatet av savnet. Tapsobjektet innebærer en virkelig uvirkelighet for Barthes, der han foretar en konstellasjon mellom tapsobjektet og fotografiets tidløshet [...] "et ulogisk bindeledd mellom *her* og *dengang*" [...] (Stene-Johansen: 2001, s.165). Han beveger seg mot en fenomenologi som knytter forestillingen opp mot en væren i verden, men med en tidløs tilknytning til tapsobjektet. Barthes påstår å ha gjenfunnet et tapt øyeblikk gjennom sin betraktning av fotografiet:

[...] Fotografiet er bokstavelig talt en utstråling fra referenten. Fra en virkelig kropp som befant seg der, utgikk stråler som treffer meg, som er her, og hvor lenge denne overføringen varer har liten betydning; fotografiet av det forsvunne vesen berører meg lik en stjernes forsinkede stråler. [...] (Barthes: 2001, s.99)

I realiteten igangsettes en ufrivillig erindringsprosess gjennom repeterte assosiative forestillinger. Ved å søke etter det imaginære i fotografiets punctum, blir minnene først og fremst skapt av behov og savn: [...] "I første omgang utbrøt jeg: "Der er hun! Visst er det henne! Endelig, der er hun!" "[...] (Barthes: 2001, s.120). Det settes i gang en søken etter å gjenfinne virkeligheten i en glemt erfaring.

Fotografisk estetikk og litteratur

Der Barthes ser det litterære språket i lys av et system som en unik måte å formidle virkeligheten på³, utvikler han i sitt møte med fotografiet tankeretninger som bryter med hans tidligere syn. Imidlertid klarer han ikke å unngå å se fotografiet i en viss systematisk og strukturell sammenheng, der studium og punctum sørger for at alle elementer har sin bestemte plass og tilknytningspunkt. Barthes fotografiske estetikk er beslektet med det han omtaler som litteraturens *virkelighetseffekt*. Begrepet er utgangspunkt for et essay med samme navn ("L'effet de réel", *Communications* 11, 1968), og tar for seg Barthes' bruk av detaljen og betydningen den har for en litterær tekst:

[...] Beskrivelsens (eller den "unyttige detaljs") særegenhet i den narrative vev reiser et spørsmål som er av største viktighet for den strukturelle fortellingsanalyse. Dette spørsmål er det følgende: Er det slik at alt i en fortelling er betydningsbærende, og i motsatt fall, hvis det i det narrative syntagme blir noen betydningsløse rester igjen, hva slags betydning, om man så kan si, har i siste instans denne betydningsløshet? [...] (Barthes: 2003, s.75)

Barthes svarer på sitt eget spørsmål ved å se detaljens funksjon i sammenheng med den franske realismen og Gustave Flaubert (Barthes: 2001, *ibid*). Barthes påpeker at Flaubert tar i bruk detaljer uten å tilskrive dem noen tilsynelatende betydning. I en lesning vil de likevel bli oppfattet som relevante i forbindelse med litteraturens befatning med virkeligheten. Virkelighetseffekten gjør detaljen til en gjenspeiling av det som *er* eller har *vært*: [...] "Hva betyr vel en manglende funksjonalitet når den denoterer "det som fant sted" [...] (Barthes: 2003, s.78). Dermed åpner litteraturen seg mot virkeligheten, men uten å tre ut av tekstens strukturelle system. Åpenheten er med på å etablere virkelighetseffekten som konvensjon i den

³ Se Barthes tiltredelsesforelesning til professoratet i litterær semiologi holdt 7.januar 1977 (Barthes: 1989, s.87) Den norske oversettelsen av denne forelesningen er av Karin Gundersen, og er et tillegg til hennes bok *Roland Barthes* (1989)

litterære realisme. Ifølge Gundersen stiller virkelighetseffekten spørsmål ved selve gjengivelsens muligheter i realistisk litteratur:

[...] Diskusjonen om realismens problem burde bli mer omfattende enn spørsmålet om hvilken virkelighet litteraturen skal gjengi, og om en gitt tekst har gjengitt den riktige virkelighet. Den bør også ta inn over seg spørsmålet om gjengivelsens mulighet. [...] (Gundersen: 1980, s.27)

Litteraturens gjengivelse innebærer altså for Barthes en beskrivelse av noe som har skjedd. Stene-Johansen foretar en treffende kobling mellom litteraturens virkelighetseffekt og den fotografiske estetikken, ved å påstå at litteraturen har [...] "manifestert seg som en søken etter den tapte tid, eller, om man vil, som et uavsluttet sorgarbeid." [...] (Stene-Johansen: 2001, s.176). Nøyaktig dette er det Barthes søker etter i fotografiet. Forskjellen er at konnotasjonen har en viktig posisjon i litteraturen, fordi det setter søkingen i sammenheng med et strukturelt system. Men det finnes også interessante likhetstrekk mellom litteraturens "ubetydelige" detalj og fotografiets punctum, som blir tydelig i Barthes kommentar til Flaubert:

[...] Fotografiet berører meg dersom jeg trekker det bort fra dets vanlige bla-bla-bla av "teknikk", "virkelighet", "reportasje", "kunst" og så videre: Ikke si noe som helst, lukke øynene, la detaljen alene stige opp til en følelsemessig bevissthet [...] (Barthes: 2001, s.70)

Barthes bruker sin språklige systemtenking i sin befatning med fotografiet. Selv om språket inneholder en konnotasjon til *savnet*, og ikke til selve fotografiet, søker Barthes likevel etter kjernen i fotografiet gjennom litteraturens system, noe som gjør analysen og betraktningene tilsynelatende analytisk. Men analysen forårsaker også en god del emosjonell smerte, fordi han samtidig må gjenoppleve tapet gjennom fotografier han aldri viser frem. Det virker som om repetisjonen av fortiden gjør at Barthes har mulighet til å tre ut av systemet og betrakte det han før anså som en tilstand for de før-språklige uttrykkene⁴. Systemet *er* altså intakt. Men i stedet for å forsøke å argumentere for kjernen i erindringen - tapets objekt - lingvistisk eller semiologisk, forsøker han i stedet å belyse tapets punctum gjennom fotografiet, som før har vært forbeholdt litteraturen: [...] "Ingen analyse vil altså kunne hjelpe meg til å oppfatte *punctum* (det kan derimot erindringen iblant gjøre [...])" [...] (Barthes: 2001, s.56). Konnotasjonen tilhører altså språkets system; mens det denoterte fotografi på sin side får en

⁴ Se i Barthes' *Litteraturens nullpunkt (Le Degré zéro de l'écriture, 1953)*

fenomenologisk retning. Objektet kommer i form av en erfaring som fremstår som en u håndgripelig forestilling, og kan være en av årsakene til at fotografiet av moren aldri vises.

For å sammenfatte: Barthes fotografiske estetikk setter i gang en erindringsprosess der språket konnoteres til savnet, til dels med en fenomenologisk innfallsvinkel som kretser rundt tapet og tapsobjektet. Konnotasjon til savnet gjør at Barthes opprettholder sitt strukturelle språkssystem i den teoretiske behandlingen av fotografiet. Samtidig utvikler han begreper som åpner nye estetiske rom, og som ser forholdet mellom fotografi og litteratur fra nye innfallsvinkler. For at Kristensen skal kunne sees i lys av noen av de estetiske innfallsvinklene i Barthes fotografiske estetikk, må det imidlertid ligge noen forutsetninger til grunn. For det første eksisterer det ingen *direkte* forbindelse mellom Kristensens språk og Barthes fotografiske estetikk. Kristensens erindring er fortsatt et litterært problem. For det andre forutsetter en felles estetikk at de også søker en felles opplevelse, i ønsket om å nærme seg et tapt objekt.

Barthes og Kristensen

Fotografiet er unikt fordi det i sin denotasjon kan stå alene. Punctum sørger for at fotografiet kan uttrykke *det-har-vært*, uavhengig av å bli knyttet til noe annet utenfor fotografiet. Fotografiets punctum er unektelig. Språket har imidlertid ingen mulighet til å stå alene. Litteraturen er avhengig av en konnotasjon, enten i forhold til den virkelighet den prøver å beskrive eller i forhold til andre tekster. Når jeg derfor leser Kristensen i lys av Barthes' fotografiske estetikk, er det basert på deres felles *metodiske* tilnærming til tap og erindring. Barthes utvikler begreper fra virkelighetseffekten som er beslektet med den fotografiske estetikken. Litteraturen må tross alt settes i system for å skape mening. Resultatet er to likestilte virkelighetspersepsjoner, som likevel er skilt fra hverandre. Barthes skiller fotografiet og språket fra hverandre fordi språket aldri kan fragmenteres. Detaljen i seg selv skaper ikke teksten, derimot ordner tekstens systematikk detaljene inn i litteraturen. Fotografiet kan aldri gjøre det. Det har aldri noen mulighet til å vise frem noe fortidig annet enn som et lite og flyktig fragment. Til gjengjeld kan ikke et fotografi benektes.

Det ligger to forutsetninger til grunn for min hypotese om at Kristensen bruker en form for fotografisk inspirert litteraturestetikk: For det første blandes temporale og romlige begreper med hendelsesforløp og fortellerperspektiv slik at strukturen blir mindre *synlig* systematisert i Kristensens romaner. Innblikket i hendelsesforløpet fragmenteres i den språklige fremstillingen, der detaljen blir viktig for fremstillingen av barnets persepsjon. En slik språklig

fokusering danner en ny og særegen litterær struktur, der de spesifikke detaljene bygger opp under de ulike, løsrevne inntrykkene i romanenes erindring. For det andre tar min hypotese utgangspunkt i Barthes påstand om at fotografiet er ukodet. Bildene eller betraktningene hos Kristensen fremstilles imidlertid gjennom erindringens distanserte språk. Dette danner grunnlaget for et estetisk begrep jeg kaller *språklig imaginasjon*, der fotografisk romlighet og litterær temporalitet forsøkes føres sammen.

I første rekke kan dette se ut som en selvmotsigelse, fordi fotografiets fastfrossethet påstås å isolere det betraktede fra ethvert temporalt perspektiv. Idet fokuseringspunktet omgjøres til noe språklig fortsetter bildet å være fastfrosset i romanenes erindring, samtidig som språket opp-lyser romanenes romlige struktur. Dette leder mot en estetikk som er strengt strukturell, samtidig som den legger muligheten åpen for å se inn i en fastfrosset virkelighet. Språket er dermed kodet i Kristensens romaner, fordi den ordner de språklige uttrykkene strukturelt. Den språklige imaginasjonen behøver ikke å være kodet, fordi den gjennom erindringsarbeidet utgjør en del av erindringens bokstavelige budskap i romanene.

Kristensen forsøker å knytte en direkte forbindelse mellom da og nå for å skape et eget rom der all gjengivelse kan oppleves som nytt. Når en slik fremstilling ikke lykkes, havner Kristensen i et dilemma. Ønsket om å beholde et da står i motsetning til romanenes erindring og ikke minst savnets poetiske språk. Savnet er aldri rettet mot et mål, noe som indikerer et underliggende *ønske* om at en forsoning aldri skal oppfylles. Kristensens estetikk er imidlertid ikke ment å skildre eller gripe virkeligheten, slik Barthes til en viss grad forsøker gjennom sitt savn. I stedet foretar hun en etterlikning av en *mulig* fortid. Men fordi språket opplever forsøket på gjenoppbyggelse som traumatisk, blir etterlikningen ofte til retningsløse repetisjoner. Samtidig skapes det i de bildene hun fremstiller - enten i form av imaginasjon eller etterlikning - et språk som er med på å danne inntrykk av hvordan en erindring som tilstand fortoner seg i romanene.

DAGENE ER GJENNOMSIKTIGE

Dagene er gjennomsiklige er en todelt presensroman, med hovedpersonen Sofie som allvitende jeg-forteller. Første del har et da-perspektiv, og er med på å etablere erindring som en del av romanens språk. Språkets nedenfra og opp-perspektiv fremstiller barnets plassering i forhold til familie og øvrige omgivelser, samtidig som det skapes inntrykk av et nærvær til barnets persepsjon. Andre del har et nå-perspektiv. Barndommen og tapet har kommet på avstand, og språket er i større grad konsentrert rundt konkrete minner i retrospektiv. Selv om det på denne måten etableres to separate temporale nivåer i romanen, glir de likevel inn i hverandre i romanens struktur. Dette betyr at romanens fortellerstemme aktivt bryter inn i barnets betraktninger, men også at barnets stemme bryter inn i romanens erindring. Slik blandes det samtidige med det fortidige, parallelt med at nærværet blandes med fraværet.

Romanens første del følger Sofie som barn, og introduserer tapet og familiens tragedie. Familien går inn i en sorgprosess som Sofie utestenges fra, noe som gjør at hun overlates til seg selv og sine betraktninger av omgivelsene. Tapet går spesielt inn på moren til Sofie. Andre del starter med at moren forsvinner. Sofie har blitt eldre og tapet har kommet noe mer på avstand. Hun drar hjem til faren for å vente på at moren skal komme til rette igjen. I venteperioden dukker resten av Sofies slektninger opp, og i motsetning til tidligere opplever Sofie å være en del av familiens fellesskap igjen. Da moren fortsatt uteblir bestemmer familien seg for å dra tilbake til åstedet for tapet, familiens hytte, i et håp om at hun skal befinne seg der. De finner moren, familien blir gjenforent og Sofie og moren forsones.

Romanen er konsentrert rundt barndommen og barnets perspektiv, der romanens språk er ment å ligge så tett opp til barnets persepsjon som mulig. Når et slikt nærvær aldri realiseres i romanen - verken tematisk eller språklig - har dette å gjøre med språkets etterlikning av barnets persepsjon. Språket retter seg også etter erindringens *betraktende* rolle i romanen. Dette forutsetter distanse, og som i stedet for et helhetlig språklig nærvær foretar en fremvisning av hva Sofie ser eller *tror* hun ser. Distansen gjør også at romanens erindring ikke blander seg direkte inn i de forskjellige betraktningene i barnets persepsjon. Betraktningene tillegges ingen *spesifikk* betydning, i den forstand at romanen aldri supplerer med noen utvidet forklaring eller forståelse for det Sofie ser eller opplever.

Erindringens distanserte betraktning er et estetisk og stilistisk grep i romanen som er med på å fremstille erindringen som tilstand. Metodisk fungerer dette ved at språket fremstiller betraktninger gjort i barnets persepsjon, samtidig som de antyder distansen som romanens erindring har i forhold til disse betraktningene. Betraktningene gjengis ved hjelp av trygge

snapshotsaktige fremstillinger av omgivelsene i språket. Det skapes på denne måten en mulighet til å forme språket og barnets persepsjon, slik at romanens erindring opererer på flere plan. Innenfor romanen skjer dette gjennom en inndeling i ulike nivåer.

Det første nivået er tematisk. Romanens tema er ikke erindring. Den handler om sorgen som følger i kjølvannet av et barns død. Men idet disse temaene tas opp med barndommen som tematisk bakgrunn, er det umulig å si noe om dem uten å foreta en kobling til erindring. Et slikt perspektiv er også med på å berike romanens tematiske innfallsvinkel. Det eksisterer altså motsetninger og forventninger innad i romanen knyttet til språket i romanens erindring og Sofies faktiske persepsjon.

Det andre nivået er estetisk. Erindringens distanserte betraktning foretar en likestilling mellom det virkelige og det imaginære, og skaper på denne måten ulike forestillinger som henspiller like mye til virkeligheten som til Sofies fantasi i romanen. Jeg velger å se forestillingene som en fenomenologisk-inspirert utvidelse av det Sofie betrakter i sitt utenforskap til den kollektive sorgen. Det vil si at betraktningenes uvirkelighet likevel fremstår *som om* de var virkelige.

Disse to nivåene samles til slutt i et *savn*, som oppstår idet romanens erindring ikke vet hvordan den skal gripe tapsobjektobjektet i språket. Språket retter seg ofte mot døden - eller dødens uvisshet - som forsøker å skape forbindelseslinjer mellom barnets persepsjon og en voksen virkelighet, mellom sorg og savn og mellom død og erindring.

Dødens tilstedeværelse kommer i form av et uopprettelig tap, og som en konstatering av et *det-har-vært*. Da døden trer inn i familien, oppleves et brått skifte i språket. Sorgen gjør at familien stykkes opp, der hvert familiemedlem står alene med sin fortvilelse. Sofies opplevelse av døden har på denne måten ulike estetiske og tematiske innfallsvinkler knyttet til seg. For det første gjennom et manglende språk - som imidlertid ikke betyr *fravær* av språk - i form av en taushet og handlingslammelse, som blir bestemmende for hvordan hvert enkelt av familiemedlemmene opplever tapet. For det andre stenger moren Sofie ute i sin narsissistiske sorg. Hennes sorg består utelukkende i å vedlikeholde båndet mellom seg selv og tapsobjektet, uten å innlemme Sofie som en del av båndet mellom mor og barn. For det tredje fører døden til at tapsobjektet blir et smertepunkt, som avdekker undertykte traumer og konflikter som forløses idet døden rammer alle ledd av familien.

Dagene er gjennomsiktige er derfor ikke en ordinær sorgroman, der det gjelder for karakterene å sette sammen sine egne liv etter et traumatisk tap i løpet av fortellingen. Sofies betraktninger settes i sammenheng med romanens erindring, som gradvis avdekker hvor skjør familien i sin konstruksjon egentlig er.

Familiens taushet

Familiens manglende språk kommer til uttrykk i form av en altomfattende taushet, der hver og en lukker seg inne med sin individuelle sorg. De enkelte familiemedlemmer håndterer imidlertid tausheten på høyst ulike måter. Faren og bestefaren rammes av angst og handlingslammelse, bestemoren får et sammenbrudd og dør mot slutten av andre del, mens moren flykter inn i selvmedlidenhet. Et fellestrekk er likevel familiens økte distanse til Sofie, som følges av en nedvurdering av hennes posisjon i forhold til sorgprosessen. Hun tilpasser seg likevel den brå forandringen i familien, selv om hun ikke forstår årsaken til den. Tausheten markerer distansen mellom Sofie og familien. Broren som tapsobjekt bryter idyllen som preger familien før døden inntreffer:

[...] Bestefar står der med broren min i armene når vi andre kommer til hytta, mamma og pappa og jeg. Vi kommer gående, vi er i godt humør, så fint det skal bli å være på hytta en liten stund. Jeg gleder meg til å bade. Jeg har blå badedrakt. Pappa plystrer og mamma snur seg mot ham og flirer. Hun syns han plystrer forferdelig, men hun holder det ut. Jeg går først. [...] (*Dagene*, s.8)

Døden antydes her gjennom en detalj: [...] "Bestefar står der med broren min i armene når vi andre kommer til hytta" [...] (*Dagene*, *ibid*). Familien fortsetter på denne måten å være Sofies trygge og kjente referansepunkt. Tausheten bryter imidlertid med bildet hun er vant til: [...] "Vi ser bestefar. Men det er ikke bestefar. Det er ikke noen som står der, jeg går bare rett forbi." [...] (*Dagene*, s.8-9). Da familien trer inn i tausheten, får Sofie ingen forklaring på hva som har skjedd. Hun står dermed alene med sitt udefinerte traume:

[...] Kan jeg bade nå, roper jeg til pappa. Det er ingen som svarer. Hvor er badedrakta mi mamma, roper jeg. Det er ingen som svarer. Fjellgutt hvor er du, roper jeg. Det er ingen som svarer.
[...] Jeg roper og skriker. Jeg skriker og skriker. Men det er bare fjellene og vannet som hører. Det er ingen som svarer. [...] (*Dagene*, s.9)

Sofie opplever døden annerledes enn familien. For dem er døden uforståelig, men ikke nødvendigvis udefinierbar. De er klar over hva som har skjedd og kan knytte sin fortvilelse til et faktisk tapsobjekt. Men fordi Sofie ikke klarer å formulere tapet *som* tap i språket [...] "Det ligger en bylt i den ene enden av verandaen. Det er broren min som ligger inni der" [...] (*Dagene*, s.11), blir døden i stedet en fremmed uro som forsterkes av familiens taushet:

[...] Det blir mer og mer stillhet. Det knaker litt i leddene til mamma når hun vifter med tærne, det knirker litt i senga når bestemor snur seg i den. Det knaker litt i verandaen når pappa går frem og tilbake over den. Men bortsett fra knirkelydene er det helt stille. Det er så stille at jeg lister meg ut av døra, og jeg tør ikke lage noen lyder før jeg er langt inni skogen. [...] (*Dagene*, s.12)

Idet tausheten erstatter språket i familien, skjer det samtidig et underliggende skille mellom *vi* og *de*. Romanens *vi* representerer familien, mens romanens *de* består av personer som lukkes ute fra familien og den kollektive sorgen. Sofie og bestefaren får en slik status. Familiens utestenging fortoner seg traumatisk for Sofie. Distansen mellom henne og familien skaper, gjør at hun blir redd for at familien slik hun husker dem risikerer å bli glemt:

[...] Jeg prøver å se mammas ansikt for meg, men det går ikke. Det dukker opp i to sekunder, og så forsvinner det igjen. Til slutt blir det helt umulig å fremkalle bildet av ansiktet hennes i hodet. Jeg har glemt hvordan mamma ser ut. Nå må jeg lære nesa hennes og øynene hennes og munnen hennes utenat en gang til. Tenk om jeg ikke kjenner henne igjen når jeg kommer tilbake til hytta. Tenk om det bare er fremmede folk på hytta når jeg kommer tilbake. For nå har jeg glemt hvordan pappa ser ut også. Og bestemor. [...] (*Dagene*, s.13)

Romanens skille mellom *vi* og *de* gjør foreldrene til Sofie til tapsobjekter. Deres plutselige distansering gjør at hun forbinder *dem* med døden i stedet for broren: [...] "Tenk om det bare er fremmede folk på hytta når jeg kommer tilbake" [...] (*Dagene*, *ibid*). Den brå forandringen er såpass radikal at Sofie mister den nære relasjonen til foreldrene, og tvinges til å bygge opp nye bilder av dem: [...] "Nå må jeg lære nesa hennes og øynene hennes og munnen hennes utenat en gang til." [...] (*Dagene*, *ibid*). Selv om Sofie opplever tettest tilknytning til moren, innvirker også farens taushet på Sofies opplevelse av døden. Selv om han ikke i like stor grad trer inn i narsissismen slik moren gjør, er hans taushet preget av en sterk handlingslammelse.

Farens taushet

Farens handlingslammelse gjør ham til fange i familiens traume: [...] "Jeg spør pappa hva som er hans måte å komme over sorgen på. Pappa sier ikke noe, han gir meg ikke noe svar." [...] (*Dagene*, s.37). Hans taushet innebærer en ensom distansering både til tapet og

omgivelsene. Dette tilsvarer ikke Sofies mangel på språklig definisjon av tapet. Faren preges heller av en frykt for definisjonen, fordi tapet risikerer å bli språkliggjort og dermed gli bort fra ham. Frykten skaper en innadvendt og handlingslammet unnfallenhet der tapet, kombinert med en mangel på nære relasjoner å henvende seg til, forhindrer farens egen sorgforløsning:

[...] Pappa venter i bilen. Pappa vil ikke se graven. Pappa vil ikke bytte ut visne blomster eller luke gress. Pappa vil ikke vanne. Pappa vil ikke se den lille haugen med jord som ligger over sønnen hans. Vil ikke vil ikke, sier pappa. [...] (*Dagene*, s.41-42)

Farens taushet ligger i frykten for å bli forlatt, og for at familien skal oppløse seg for godt. For å holde frykten i sjakk, tilpasser faren seg de andres sorg. I Sofies fantasi forvandler han seg i et tilfelle til en flue som summer skyldbetyngt rundt de sørgende: [...] "Pappa folder ut de små blanke vingene sine og flyr inn på kjøkkenet. Han summer rundt en stund der ute før vi hører et klask med fluesmekken." [...] (*Dagene*, s.38). Faren er maktesløs i forhold til sine sørgende omgivelser, der hans forsiktige forsøk på å lappe sammen familien brutalt blir slått ned: [...] "Pappa er en liten hjelpeløs svart flekk på bordet" [...] (*Dagene*, *ibid*). Når så moren forsvinner, blir farens største frykt til noe reelt, og som til slutt gjør at han må forholde seg til tapet på en annen måte enn tidligere.

I forbindelse med morens forsvinning bærer farens taushet preg av en sterk lengsel: [...] "Det er merker etter pappas hender på vinduene. Hendene hans med utstrakte fingre. Har han sett noe der ute som han har strukket seg etter?" [...] (*Dagene*, s.83). Lengselen har også noe håpløst over seg, fordi den innebærer et ønske om å vende tilbake til noe uopprettelig:

[...] Han håper at hun skal le av det og kaste seg rundt halsen hans og kysse ham før han går på jobb. Pappa håper, og når mamma ikke svarer i noen av rommene får han en klump i halsen. Pappa får tårer i øynene, hvor er hun, tenker han tusen ganger etter hverandre. Hvor er hun hvor er hun hvor er hun? [...] (*Dagene*, s.80)

Morens forsvinning rokker ikke ved farens taushet, men fører tvert imot til en enda større maktesløshet og handlingslammelse: [...] "Hvor er hun hvor er hun hvor er hun" [...] (*Dagene*, *ibid*). Selv om håpløsheten gir en form for reaksjon som han ikke har hatt tidligere [...] "Pappa får tårer i øynene" [...] (*Dagene*, *ibid*), fører det ikke til at han handler i forhold til sin nye situasjon. I stedet ringer han Sofie. Sammen trer de inn i farens tause handlingslammelse i håpet om at moren skal vende tilbake og at alt skal ordne seg: [...] "Kan vi gjøre noe? Vi kan vente. Pappa og jeg skal vente på mamma. Vi skal vente, sitte her ved

kjøkkenbordet og vente."[...] (*Dagene*, s.88). Sofies respons på farens reaksjoner er generelt mye klarere enn ovenfor resten av familien, og vitner om et taust felleskap mellom de to: [...]"Pappa og jeg er helt alene, helt alene ved et kjøkkenbord og hele huset er tomt og stort og mørkt uten mamma" [...] (*Dagene*, s.89).

Når moren kommer til rette igjen, blir tilbakevendingen ansett som en gjenopprettelse av familien. Men tilbakevendingen fører ikke moren og faren nærmere en gjenforening, verken i språket eller i forholdet dem imellom. Distansen kan tvert imot sies å bli forsterket fordi faren fortsatt er preget av den samme frykten for å bli forlatt:

[...] Pappa kommer hjem, han lukker døra forsiktig etter seg som om han er redd for å vekke henne [...] Han er redd for at hun skal forsvinne igjen, at hun plutselig en dag skal være borte. Han er redd for at hun ikke er som før, at det er noe ved henne som er forandret, at det skal være noe ved henne som han ikke kan kjenne. For han føler seg ikke forandret, han er ikke en fremmed. Han har vært den samme hele tiden, det er ingenting ved meg som er annerledes, tenker pappa [...] (*Dagene*, s129)

Faren foretar fortsatt den samme tilpasning til morens sorg som tidligere [...]"Han lukker døra forsiktig etter seg som om han redd for å vekke henne" [...] (*Dagene*, *ibid*). Morens forsvinning får dermed ikke bare en forbindelse til tapsobjektet; men også til forholdet mellom de to, der faren har stått på utsiden og ikke sluppet inn: [...]"Han har vært den samme hele tiden" [...] (*Dagene*, *ibid*). Tausheten er altså noe som opprettholdes selv om familien tilsynelatende har gjenfunnet sin stabilitet. Så vidt jeg kan se, blir aldri tausheten mellom faren og Sofie noensinne opphevet.

Bestefarens taushet

Bestefaren har en nær tilknytning til tapet, fordi han er den første i direkte kontakt med tapsobjektet. En slik forbindelse gjør at Sofies blick foretar en billedlig tilknytning mellom ham og tapsobjektet. Bestefaren får likevel noe ambivalent over seg, idet han plasseres mellom tryggheten og uroen:

[...] Bestefar ser jeg tydelig for meg, i blå overall som han bruker når han snekrer og steller i hagen. Det er likevel noe rart med bildet av bestefar, det vokser en liten barnehånd ut bak øret hans. Jeg åpner øynene og lukker dem igjen, men hånda er der fremdeles. Jeg klarer ikke å se bestefar uten den lille hånda som stikker fram ved øret hans [...] (*Dagene*, s.13)

Forholdet mellom Sofie og bestefaren er basert på tryggheten han representerer, også etter at døden inntreffer: [...] "Bestefar ser jeg tydelig for meg, i blå overall som han bruker når han snekrer og steller i hagen." [...] (*Dagene*, ibid). Ambivalensen oppstår idet tapsobjektet og bestefaren blir en del av den samme betraktningen: [...] "det vokser en liten barnehånd ut av øret hans" [...] (*Dagene*, ibid).

Men bestefaren er også en del av familiens taushet: [...] "Bestefar sier ikke noe, det er ingen som klarer å være så stille som bestefar" [...] (*Dagene*, s.21). Han preges av skyldfølelse og en angst for å være til bry: [...] "Bestefar står et lite stykke fra dem, men det ser ut som om han nærmer seg sakte, langsomt, med bittesmå museskritt nærmer bestefar seg de lave stemmene" [...] (*Dagene*, s.17). På samme måte som faren får han ikke noe direkte utløp for sorgen: [...] "Han har ikke med noe til mamma og pappa. Bare øynene som er helt fulle av sorg." [...] (*Dagene*, s.37). I stedet står han handlingslammet sammen med Sofie. Bestefaren forsøker likevel å bryte familiens taushet; ikke nødvendigvis for å bli kvitt skyldfølelsen i sitt forhold til tapet, men like mye som et ønske om å være en del av familiens sorg:

[...] Det var ikke min skyld, hvisker bestefar høyere. Det var ikke min skyld, sier han rett inn i øret mitt. Jeg hører deg nå, sier jeg. Det var ikke min skyld, roper bestefar og nå blir det helt stille. [...] (*Dagene*, s.26)

Bestefarens utbrudd peker på taushetens problem. I starten fungerer tausheten som en beskyttelse mot tapet og sorgen. Tausheten leder imidlertid bare til to ting: For det første en fortsatt opprettholdelse av tapet, der det å bryte tausheten innebærer å måtte gi slipp på tapsobjektet. For det andre er den med på å reservere sorgen for noen få aktører - fortrinnsvis moren - mens andre aktører som bestefaren, faren og Sofie må tilpasse seg denne sorgen og dens språk; som paradoksalt nok innebærer mer taushet.

Morens sorg

For moren til Sofie føles tapet sterkere og mer traumatisk enn for den øvrige familie. Hun klarer ikke å gi slipp på tapsobjektet, noe som forårsaker en privat og narsissistisk dyrking av sorgen:

[...] Mamma sier han er borte. Hun sier det om igjen og om igjen hver dag. Han er borte sier hun og holder en av genserne hans i hendene. Han er borte, sier pappa og ser ikke opp fra tallerkenen én

gang i løpet av en hel middag [...] Mamma sier fremdeles navnet hans, hun går fremdeles inn på rommet hans hver kveld før hun legger seg. Det er hennes måte å komme over sorgen på, sier pappa. [...] (*Dagene*, s.37)

Morens sorg opprettholder et uløselig bånd mellom henne og tapsobjektet, der savnet har en unik smerte ved seg: [...] "Mamma sier fremdeles navnet hans, hun går fremdeles inn på rommet hans hver kveld før hun legger seg" [...] (*Dagene*, *ibid*). En slik privatisert sorg gjør tapet til noe tabubelagt som det ikke skal snakkes om, og der utenforstående reduseres til en forstyrrelse av båndet mellom moren og tapsobjektet: [...] "Mamma ser ingenting lenger [...] Mamma ser bare hendene sine eller et hvitt kors" [...] (*Dagene*, s.43). Morens sorg påvirker dermed Sofies språk i forhold til hvordan hun definerer sin egen rolle i utenforskapet: [...] "Det er bare meg igjen her. Det er bare meg. Jeg er det eneste barnet igjen. Jeg er barnet nå. Mamma sier fremdeles navnet hans" [...] (*Dagene*, s.37). Sofie reduseres til å være *det andre barnet*. Morens få henvendelser til Sofie får dermed noe fremmed over seg:

[...] Barnet mitt, barnet mitt, roper hun. Og da slutter jeg å skrike. Jeg slutter å skrike for jeg forstår ikke hvem hun roper til. Om det er meg hun mener. Om det er jeg som er barnet hennes, jeg vet det ikke. [...] (*Dagene*, s.18)

Morens flukt inn i den demonstrative og narsissistiske tausheten styrker Sofies opplevelse av en stadig mer privatisert sorg. Moren foretar en gradering av sorgen, av frykt for at flere aktører skal delta i hennes sorg. Den stadige hoderystningen er ofte morens eneste respons på eksterne problemer i familien, for eksempel i forhold til bestemorens sammenbrudd: [...] "Hva er det som foregår her, sier hun til pappa. Det er mor, sier pappa lavt. Mamma snur seg og rister på hodet" [...] (*Dagene*, s.33). Morens sorg fungerer på denne måten normativt; der sorgen er forbeholdt henne, mens andre må ta på seg skylden: [...] "Få ham ut herfra, hveser hun lavt. Han passet ikke godt nok på sønnen min. Sønnen min er død, snerrer mamma." [...] (*Dagene*, s.38). Ved å fordele sorg og skyld, setter hun omgivelsene på plass og beskytter seg selv. Sofies savn kan dermed sies å være dobbelt. Et savn rettet mot broren, og et mot moren.

Glemsel og erindring

Romanens erindring inntar en noe ambivalent språklig posisjon i forhold til morens sorg. Distansen mellom erindringen og Sofies persepsjon sørger for at morens narsissisme på den ene siden fremstilles truende og ekskluderende. På den andre siden gjør språket en

helomvending umiddelbart etter at Sofie får tragedien på avstand. Morens narsissisme synes plutselig å ha vært noe midlertidig; en nødvendig prosess for at morens skulle komme over tapet og vende tilbake til familien igjen. Sofie ser ut til å ha tilgitt morens tidligere ekskludering:

[...] Du visste at når du åpnet døra til det grønne rommet og så den gule lekekassen og det lille lammet, som du hadde gjort så mange ganger før, ville du savne ham igjen, langt inni deg. Hver dag, det samme savnet, det savnet som aldri blir lei av deg og kroppen din mamma, men som vil bo i deg for alltid. Du er et fint sted å bo for savnet mamma, det er bare deg det vil ha. [...] (*Dagene*, s.108-109)

Nå-perspektivets språk har en helt annen innfallsvinkel til sorgen enn da-perspektivet, fordi sorgen plutselig har fått en forløsende effekt der fortiden har blitt forståelig og dermed en smerte som kan glemmes. Glemselen blir et viktig moment i forhold til det forsonende språket, selv om det ikke uttales direkte: [...] "Ansiktet hennes trekker seg helt sammen og hun gråter, mamma gråter, endelig gråter mamma" [...] (*Dagene*, s.113). I da-perspektivet var gråten det som fremsto som noe av det mest fremmedgjørende ved morens sorg for Sofie, fordi den var så altomfattende og språkløs: [...] "Det er den samme tåren, om og om igjen. Den nekter å forsvinne." [...] (*Dagene*, s.38). Ordet "endelig" representerer derfor forløsningen i romanens nå-perspektiv. Morens sorg er ikke lenger innadvendt og privat, men indikerer en tilbakevending til tryggheten og støtten i kjernefamilien. Moren beholder dermed offerrollen gjennom hele romanen, ved at familiens gjenforening først og fremst innebærer en lettelse over at moren er tilbake. Takket være hennes tilbakekomst er skyldfølelsen og handlingslammelsen glemt til fordel for familiens forsoning. Det er moren som til sist bestemmer at livet skal gå videre og at tapet er noe tilbakelagt: [...] "Hun kommer til å vaske alle fingermerkene hans bort, alle tegn på at pappa har stått ved vinduet vil hun vaske bort" [...] (*Dagene*, s.130).

Det er derfor ikke slik at det er moren som vender tilbake til familien. Det er tvert imot restene av hennes familie som gjenfinner henne: [...] "Vi må dra til hytta, det er bare der vi kan finne henne, sier han" [...] (*Dagene*, s.106). Det som skjer i kjølvannet av tapet og sorgen blir ikke tatt opp igjen i etterkant av forsoningen. Det viktigste for Sofie er at moren "endelig kan trøste".

Bestemorens sammenbrudd

Bestemorens sammenbrudd har karakter av å være handlende og benektende på samme tid. Hennes reaksjon på tapet er spontan og grenser til galskapen, og er en handling som desperat forsøker å opprettholde noe opprinnelig:

[...] Det er ikke mer vaffelrøre igjen, sier bestemor. [...] Hun smeller vaffeljernet hardt sammen, flere ganger. Hun åpner det og smeller det igjen. Fortere og fortere. Bestemor smeller med vaffeljernet! Da får vi steke andre ting da, sier bestemor mens hun smeller med jernet. Hun tar en gryteklut og legger inn i vaffeljernet, det lukter svidd. Jeg sier ingenting. Bestemor ser ikke på meg, hun finner flere ting hun kan steke, et gammelt brev, en tallerken, et putevar, hånda. Bestemor steker hånda si. [...] (*Dagene*, s.10-11)

Vaffeljernet er et sentralt norsk symbol på familieidyll. Vaffeljernetets posisjon må sees i forhold til en slik symbolikk, der stekingen av vafler er noe bestemoren tyr til i sitt forsøk på å opprettholde familiekonstruksjonen. Samtidig blir vaffelstekingen en benektelse av tapet i bestemorens møte med døden, og er med på å vulgarisere dette hjemlige og koselige kjernefamilieritualet: [...] "Bare synet av denne vaffelen gjør meg kvalm, jeg klemmer den sammen i hånda" [...] (*Dagene*, *ibid*).

Vaffelstekingen er en *umiddelbar* handling fra bestemorens side, og blir en avvikende reaksjon i forhold til familiens handlingslammelse. Selv om bestemorens maniske benektelse til slutt innebærer en bevissthet omkring tapet [...] "Det går en lang stund før røyken er borte. Det går en lang stund før bestemor slutter å gråte." [...] (*Dagene*, *ibid*), er sammenbruddet direkte forårsaket av hennes møte med døden. Der familien tror at sammenbruddet er en enkeltstående hendelse, en sjokkreaksjon, utvikler sammenbruddet seg til en galskap, der bestemorens tilknytning til tapet forsterker familiens handlingslammelse:

[...] Jon, sier han, hva er det som skjer. Onkel Jon sier ingenting, han bare ser på pappa. Pappa ser på onkel Jon og så ser han på bestemor. Så ser han på vaflene som ligger strødd rundt på gulvet, noen ligger på bordet og bestemor har dekorert noen av de store palmene med vafler. Pappa sier ikke noe. Onkel Jon sier ikke noe. Tante Mie sier at legen kommer snart. Bestemor sier ikke noe. Bestefar grynter borte ved døra. [...] (*Dagene*, s.32)

Bestemoren legges etter hvert inn på sykehus. Hun trer inn i sin egen verden, der hun veksler mellom en språkløs apati [...] "Bestemor sier ingenting. Hun sitter med hodet bøyd" [...] (*Dagene*, s.55), og en aggressiv og fiendtlig innstilling: [...] "Ha dere ut av rommet mitt, skriker bestemor [...] med ansiktet vendt mot tante Mie og mamma" [...] (*Dagene*, *ibid*). Der

tapsobjektet representerer et felles savn som holder familien intakt, representerer bestemorens sammenbrudd en byrde for familien. Dette gjelder spesielt moren: [...] "Mamma vil fortest mulig ut av rommet til bestemor" [...] (*Dagene*, s.56). Da bestemoren dør går misnøyen over til en sympati, som ikke nødvendigvis er falsk, men som uansett ikke bærer med seg så mye sorg som til det opprinnelige tapsobjektet: [...] "Mamma gråter bare silketårer nå. Sånne tårer som ikke blåser opp huden til indianertrommeskinn" [...] (*Dagene*, s.71). Romanen antyder en underliggende konflikt med bestemoren som vi aldri får vite opprinnelsen til, men som strekker seg utover familiens rammer:

[...] De andre gjestene har satt seg inn i bilene sine og kjørt av sted til husene sine, og nå sitter de i godstolene og ser film på tv og prøver å glemme hva slags kvinne bestemor var. De prøver å glemme alt det fine de sa om henne hos bestefar etterpå, for de vet at det ikke er sant. De vet at det ikke er noe fint å si om bestemor fordi hun ikke var snill mot andre enn meg. Bestefar og meg. [...] (*Dagene*, s.72)

Familien velger likevel å skyve konflikten med bestemoren inn i en konstruert fortelling om en gammel og senil dame som havner på sykehus og som dør en naturlig død. Fortellingen erstatter sannheten om bestemoren. Bestemorens sammenbrudd, utestengingen av Sofie, familiens flukt inn i tausheten og den påfølgende forsoningen, gjør at tapsobjektet peker på dypere konflikter i romanen: [...] "De prøver å glemme alt det fine de sa hos bestefar etterpå, for de vet at det ikke er sant." [...] (*Dagene*, *ibid*). Tapet er altså en del av et større familiært kompleks:

[...] Onkel Jon og pappa ser på hverandre, sånn som de sikkert har gjort siden de var små. De så sikkert sånn på hverandre da bestemor var på sykehus en annen gang, for lenge siden, de så sånn på hverandre i begravelsen til broren min. De så sånn på hverandre hver gang de så Jonas. [...] (*Dagene*, s.53-54)

Tapet peker på døden [...] "de så sånn på hverandre i begravelsen" [...], samtidig som det peker bakover mot noe uforløst: [...] "De så sikkert sånn på hverandre da bestemor var på sykehus en annen gang, for lenge siden" [...] (*Dagene*, *ibid*). Døden foretar dermed en konstatering av noe som har vært, samtidig som tapsobjektet er en utløsende faktor for undertrykte traumer.

Familiens smertepunkt

Tausheten indikerer at det er umulig å snakke om døden, der en refleksjon over tapet truer med å destabilisere hele familien. I kjølvannet av døden må familien takle underliggende konflikter som aldri har fått noen forløsning. Gjennom disse enda ikke språkligjorte traumene kommer til overflaten, blir tapsobjektet til et *smertepunkt*. Smertepunktet forløses med barnets død, for foreldrene innebærer dette en smerte som er uløselig knyttet til sønnen:

[...] Noen ganger blir det stille rundt kjøkkenbordet. [...] Det er når mamma og pappa sitter og ser alvorlig på hverandre, de spiser en munnfull og ser alvorlig på hverandre. [...] Mamma og pappa sender hverandre de alvorlige blikkene som jeg vet at de vil at jeg ikke skal bry meg om [...] (*Dagene*, s.7)

I familien er broren til Sofie omgitt av taushet og "alvorlige blikk", og representerer på denne måten et uforløst traume: [...] "Det er derfor mamma og pappa har alvorlige blikk rundt kjøkkenbordet" [...] (*Dagene*, s.12). Familiens felles-narsissistiske sorgprosess er derfor ikke noe som nødvendigvis *starter* med døden. I stedet er døden noe som setter sorgen, familiens taushet, utestengingen av Sofie og smertepunktet i sammenheng med hverandre. Brorens autisme henspeiler allerede fra start av til en udefinerbar distanse og taushet som er med på å frembringe uro:

[...] Broren min har en egen verden i hodet sitt, og noen ganger vil han bare være der. Når han er i sin egen verden er øynene hans stille. Stirrende glassøyne ser på meg eller rett forbi meg, alt etter hvordan jeg stiller meg foran ham. [...] Jeg bryr meg ikke om det. [...] (*Dagene*, s.11-12)

Brorens passivitet oppleves ikke som fremmed for Sofie. Der foreldrene står språkløse overfor broren, har Sofies betraktninger fortsatt et fungerende språk i romanen. Hennes betraktninger er som vi vet passive, der forteller-jeget står uten mulighet til å påvirke fortellingen. Døden, traumet og tapet er derfor ikke noe som Sofie reagerer på annet enn som en rekke av hendelser, der brorens autisme føyer seg inn som en betraktning på linje med andre inntrykk: [...] "Broren min har en egen verden i hodet sitt, og noen ganger vil han bare være der" [...] (*Dagene*, *ibid*). Samtidig er hun klar over at broren er annerledes, at det er noe som separerer ham på en mer paradoksalsk måte fra henne: [...] "Broren min har blå øyne. De ligner ikke på mine. De ligner ikke på noen øyne." [...] (*Dagene*, s.7). Brorens passivitet henspeiler imidlertid ikke bare til en språklig distanse mellom ham og Sofie i romanen, men indikerer også at distansen er traumatisk for Sofie:

[...] Broren min gjør ingenting. Han gjør ingenting. Han bare sitter der og ser rett fremfor seg. [...] Han gjør ingenting. Han bare sitter der og maten hans blir kald. Potetene skrumper og fisken blir blek. Han sier ingenting! Han gjør ingenting! Jeg snakker og snakker. Til slutt skriker jeg. [...] (*Dagene*, ibid)

Brorens passivitet forløser de "alvorlige blikk rundt kjøkkenbordet" som han forstås ut fra, og etableres som tap allerede fra start av: [...] "De liker ikke at broren min har en verden for seg selv der de ikke får være" [...] (*Dagene*, s.12). Først når broren dør får tapet sin forløsende effekt.

Språket vender tilsynelatende tilbake til familien idet tapsobjektet kommer på avstand og familien forsones. Romanens erindring skaper inntrykk av at Sofie ikke har den samme språklige forståelsen som familien forøvrig, men også at familien i utgangspunktet aldri har hatt noe språk for å takle det traumatiske. Det er ut fra dette vi må forstå Sofies mangel på språk i sitt møte med døden: [...] "Det er ingen som svarer. Det finnes ikke en lyd i hele verden utenom min stemme som roper" [...] (*Dagene*, s.9). Selv om språket røper en opprinnelig tett kontakt mellom Sofie og familien, er imidlertid språket allerede fra begynnelsen knyttet til tapet og smertepunktet: [...] "Han ser rett framfor seg. [...] broren min smiler ikke, han nikker ikke, han legger hodet litt på skakke" [...] (*Dagene*, s.7). Smertepunktet ripper imidlertid ikke bare opp i dårlige familierelasjoner; men påvirker også romanens temporalitet. Smerten, og Sofies mangelfulle erindring av den, binder da og nå til hverandre og gjør det vanskelig å skille fra hverandre. Romanens erindring er like fullt avhengig av de betraktninger Sofie gjør, for at den skal klare å formidle Sofies persepsjon.

Øyeblikket

Sofies opplevelse er avhengig av *blikket*; både for at det skal fungere som gjengivelse i romanen, og for at det skal fungere som minne: [...] "En dag dør broren min. [...] Det er ingen av oss som ser at den lille kroppen hans forsvinner i det svarte hullet. Det er ingen av oss som ser det, verken mamma, pappa eller jeg for vi er ikke der" [...] (*Dagene*, s.8-9). For Sofie er tapsobjektet en udefinerbar kontrast i forhold til det hun er vant til, og som det knytter seg stor usikkerhet og uro til. Men fordi hun mangler et språk for å formulere det, blir møtet med døden noe som føyer seg inn som et av mange andre fastfrosne øyeblikk. Øyeblikkene fremstiller et traume i romanen, men uten å si noe konkret hva traumet består av:

[...] Jeg går forbi den lille bylten på verandaen flere ganger. Fram og tilbake. Det er en bylt med røde lakener rundt. Det var de røde lakene vi skulle legge på sengene våre i kveld og jeg skulle ha putetrekk med Dolly på. Broren min har allerede putetrekk med Batman på sin pute. Jeg spør mamma hva vi skal gjøre nå, hvilke lakener vi skal ha på sengene våre nå i kveld når vi skal sove. [...] (*Dagene*, s.12)

Problemet ligger i uvissheten som betraktningene har i romanen, samtidig som de opptrer sidestil i språket. Hvis Sofie ikke oppfatter broren som død i sin betraktning, kan heller ikke romanens erindring gjøre det: [...] "Egentlig er det ikke ham. Egentlig har han gjemt seg i skogen og venter på at jeg skal finne ham" [...] (*Dagene*, s.11). I stedet omgjøres tapet til inntrykk erfart i virkeligheten, registrert av Sofies blick og forestillingsevne og til slutt etterliknet i språket. Men siden språket hos Kristensen verken erkjennelse eller umiddelbar forløsning, står bare øyeblikket igjen.

I fotografisk sammenheng kjennetegnes et snapshot av å være et fragmentert, fastfrosset øyeblikk som fanger inn noe tilsynelatende unektelig, tilsvarende Barthes formuleringer om et *dette-har-vært*. Kristensens øyeblikk utgjør i vårt tilfelle et slikt snapshot, imidlertid i språklig forstand. Øyeblikket er ment å være en utvetydig konstatering av virkeligheten. I Kristensens tilfelle retter en slik snapshotteknikk blikket mot et bestemt fokuseringspunkt i sammenheng med en helhetlig betraktning. Fokuseringspunktet befinner seg i språkets ferdig konstruerte fragmenter:

[...] Og så ser vi hytta, vi ser den mellom de høye trærne og den grønne lyngen. Vi ser en liten flik av det mørke vannet med den røde prammen. Vi ser teppene som henger til lufting ute på verandaen. Og så ser vi bestefar. [...] (*Dagene*, s.8)

Betraktningen har fem språklige fokuseringspunkt; "hytta", "trærne", "lyngen", "vannet" og "teppene". Fokuseringspunktene er med på å isolere et øyeblikk i romanen. Men språket gir fortsatt inntrykk av å formidle barnets persepsjon. Et annet slikt øyeblikk er da faren og onklene står og røyker på verandaen etter begravelsen av broren. Ved å plassere nære omgivelser inn i distansert ramme nærmest poserer faren og onklene foran Sofies blick:

[...] Pappa står ute på verandaen med onklene. De røyker sigaretter og ser ut mot fjorden og fjellene. De snakker ikke sammen. Bare dunker hverandre litt i siden med albuen av og til, dultet borti hverandre. Det er oftest pappa som blir dultet borti. [...] (*Dagene*, s.25)

Vendt ut mot et åpent landskap, står faren og onklene *bortvendt* fra tapet inne i det lukkede huset. Sofie betrakter faren og onklene på nært hold. Romanens erindring gjenopplever imidlertid øyeblikket på distanse. På denne måten sees ikke Sofies øyeblikksbetraktning i sammenheng med tapet eller døden. Det hun ser kan nærmest betegnes som noe nøytralisert. Betraktningen frembringer ikke noen spesiell følelsesmessig reaksjon i romanens erindring, men fremstår som en generell konstatering av omgivelsene rundt Sofie. Romanens erindring forsøker å ordne inntrykkene gjennom øyeblikket, ved å isolere faren i rammen som Sofie betrakter ham ut fra. Faren blir dermed til et av flere fokuseringspunkt i det fastfrosne øyeblikket: [...] "Det er oftest pappa som blir dultet borti" [...] (*Dagene*, *ibid*).

Mot slutten av romanen beskrives hva som skjedde med broren. Dette kan leses fra to perspektiver; et der broren er i fokus, og et der Sofie rekonstruerer hendelsen og plasserer det temporalt i forhold til sin egen erindring. Sofie er ikke tilstede da ulykken inntreffer; men romanens erindring skildrer hendelsen som maktesløs og distansert tilskuer. Det spesielle er allikevel det rolige og lavmælte språket, der døden og tapet gjengis i et udramatisk øyeblikk:

[...] Jonas setter seg opp og ser rundt seg, og det er da han får øye på den. Da ser han den lille frosken som sitter på brønnlokket. Det er en liten grønn frosk som er slimete og veldig fin. Jonas vil se på frosken, han vil holde frosken, han vil kanskje ta den med hjem hvis han får lov av mamma. Han kryper forsiktig bortover mot brønnlokket. Frosken sitter der, helt ubevegelig. Av og til kvekker den et lite kvekk, og Jonas stopper helt opp av begeistring. Han elsker den lille søte grønne frosken allerede. Han må få tak i den, åh han må. Han kryper nærmere og nærmere, han strekker hånda forsiktig ut. Akkurat idet han skal til å gripe tak i frosken, hopper den litt unna. Det er bare et lite hopp, et lite kvekk og frosken sitter akkurat så langt unna Jonas at han ikke kan få tak i den. Han kryper enda litt nærmere, han kryper opp på brønnlokket. Det er like før han får tak i den lille fine frosken. Den fine lille frosken sitter der og ser på Jonas med de utstående skremte øynene sine, kvekk, sier den, og det varer bare et lite øyeblikk. Det varer bare et lite kvekk, et lite øyeblikk og så er Jonas borte. [...] (*Dagene*, s.135)

Betraktningen består av de tre fokuseringspunktene "broren", "frosken" og "brønnen". Alt utenfor skogen lukkes ute i rekonstruksjonen. Sees øyeblikket i sammenheng med resten av kapittelet, er den språklige isolasjon av broren en måte for romanens erindring å se broren uten å ta hensyn til statusen som tapsobjekt. Rekonstruksjonen uttrykker på denne måten mer et behov enn en faktisk gjenkjennelse av tapet:

[...] Jonas ligger der og venter på meg. Det er denne dagen jeg skal komme, mamma og pappa og jeg skal komme til hytta [...] Jonas

ligger der i skogen og venter på at vi skal komme gående ned stien,
han kommer til å se oss fra der han ligger. [...] (*Dagene*, s.134)

Romanens rekonstruksjon en dualistisk inndeling mellom skogen og "virkeligheten" utenfor. Romanens erindring forsøker på denne måten å gjenkjenne brorens personlighet, siden han ikke har noe eget språk for å formidle dette: [...] "Jonas stopper helt opp av begeistring. Han elsker den lille søte frosken allerede. Han må få tak i den, åh han må." [...] (*Dagene*, s.134).

Behovet for gjenkjennelse erstattes av en platt overflate i romanen, som ikke formidler *noe annet* enn det som har skjedd. Øyeblikket er dermed bare en konstatering av en rekonstruert og etterliknet øyeblikksbetraktning. En slik konstatering uttrykker også en avmakt i forhold til romanens erindring. Det lavmælte språket bevitner øyeblikket og gjør det gjenkjennelig, men uten å klare å øke forståelsen for det som har skjedd. Gjenkjennelsen er *retningsløs*. Som en glatt overflate feier språket over hendelsene, uten at det klarer å trenge inn i det som betraktes. For meg er dette kjernen i Kristensens bruk av betraktningen og øyeblikket. I likhet med Barthes' snapshot har språket og øyeblikket en mulighet til å vise frem noe spesifikt, men uten muligheter til å røpe eller bekrefte alt. Betraktningen knytter derfor to aspekter til seg: Et *positivt* aspekt i forhold til tapets nærvær i språket, der Sofies betraktninger sees i sammenheng til andre ting enn sorgen og kobles opp mot fantasien, og et *negativt* aspekt som er tilknyttet fraværet og en distansert betraktning. I forlengelsen av disse to aspektene ekspanderer øyeblikket seg fra å bestå av rene betraktninger, til også innbefatte forestillingen.

Forestillingen

Sofies utestenging fra familiens sorgfelleskap gjør at det oppstår forestillinger som er med på å gjøre tapsobjektet synlig for henne: [...] "Mamma og pappa setter seg inn i bilen. Jeg setter meg inn i bilen. Broren min setter seg inn i bilen. Firfislegutten. Hei, sier jeg. Er du her. Ja, sier broren min." [...] (*Dagene*, s.36). Forestillinger av denne typen kommer brått og uventet, gjennom den enkle brytningen av det repeterende språket. Men forestillingen kan også fungere som en forlengelse av øyeblikket, der Sofie tillegger betraktningen noe som bare er tilgjengelig for hennes erindring:

[...] Her er jeg, hvisker han. Her er jeg. Ser du meg ikke? Finner du meg ikke? Jeg er jo her, her på verandaen, det er jeg som ligger innrullet i de røde lakenene. Bare pakk opp og se! Ser du? Her er jeg. Det er jeg som ligger her, broren din. [...] (*Dagene*, s.19)

Dette er erindringens første språklige møte med broren som tapsobjekt i romanen. Fordi Sofie ikke klarer å knytte broren til tapsobjektet, gir etterlikningen inntrykk av at broren snakker *til* henne: [...] "Her er jeg. Ser du meg ikke" [...] (*Dagene*, *ibid*). Alle inntrykk i Sofies persepsjon, imaginære og virkelige, behandles likeverdig i språket ved at forestillingene utspiller seg i samme rom som betraktningen.

Brytningen av forestillingen står som motsetning til de trygge øyeblikksbetraktningene, fordi de undergraver forsøket på å se inntrykkene samlet i romanen. Forestillingens hovedfunksjon er å opprettholde tapsobjektet, fordi synliggjøringen av tapsobjektet er det eneste som holder uroen på avstand. Forestillingen utgjør derfor en betydelig del av Sofies persepsjon, selv etter at hun har fått en økt bevissthet rundt brorens død:

[...] Jeg ser ut av vinduet, på pæretreet som fremdeles står der, det står der og vaier litt i vinden, greinene bøyer seg. Jeg synes jeg ser en liten fot, en liten fot med en rød joggesko. Det er firfislegutten. Firfislegutten sitter i treet til bestefar, den lille broren min sitter i treet. [...] Lillebroren min dingler med bena [...] jeg ser han forsvinner, jeg ser at han klatrer oppover og så er han borte. [...] (*Dagene*, s.122)

Også her ser vi at forestillingen blir en likeverdig del av Sofies betraktning: [...] "Firfislegutten sitter i treet til bestefar, den lille broren min sitter i treet." [...] (*Dagene*, *ibid*). Forskjellen er at det ikke lenger eksisterer en dualisme mellom forestillingen og "virkeligheten". I stedet er forestillingen noe som gradvis forsvinner fra Sofies persepsjon: [...] "jeg ser han forsvinner, jeg ser at han klatrer oppover og så er han borte." [...] (*Dagene*, *ibid*).

Men siden tapet ikke erkjennes eller reflekteres over annet enn som en konstatering romanens erindring, kan den også brytes og bringe Sofie tilbake til tausheten og den fremmede uroen som forestillingen ikke beskytter mot. Språket fortaper seg da sammen med savnet i de fastfrosne øyeblikkene, for deretter å bryte dem:

[...] Til slutt er veggene så grønne at mamma og jeg sitter i en eng. Broren min er også der. Skal jeg binde blomsterkranser til dere, sier mamma. Hun smiler, og det lange lyse håret hennes henger nedover skuldrene som det gjør på vakre kvinner på film. [...] Broren min stirrer rett framfor seg og rører ikke på kroppen. Firfislegutt, sier jeg. Firfislegutt, roper jeg.

Sofie! Sofie! Det er mammas stemme. Mammas stemme er et fjell. En stor mørk flate foran meg i lyset. Mammas hånd rundt armen min. [...] (*Dagene*, s.39)

Brytningen av forestillingen kan sies å dele romanens erindring i to; en som retter seg mot barnets persepsjon i kontakt med sine omgivelser, og en som retter seg etter forestillingene hos Sofie. Hennes forestillinger utgjør også en del av savnet, som riktignok ikke er en del av hennes språk, men er noe som knytter seg opp mot behovet for gjenkjennelse av tapsobjektet.

Erindring og savn

Sofies gjenkjennelse av tapsobjektet fremstilles som en plutselig og uforberedt påminnelse i romanen, enten som en detalj som plutselig kommer inn i hennes synsfelt, eller som en hverdagslig situasjon:

[...] folk liker at jeg skjenker kaffe når mamma og pappa har besøk. Broren min liker at vi drikker slantene i kaffekoppene når mamma og pappa har hatt besøk, og broren min liker at vi bytter en sokk så han får en Dollysokk og jeg får hans Batmansokk. Så blir det Dolly pluss Batman er sant. Ha ha. Ho ho. En støvel og en sko. [...]
(*Dagene*, s.41)

Hverdagsligheten fremstiller en identifikasjon med tapet: [...] "Broren min liker at vi drikker slantene i kaffekoppene når mamma og pappa har hatt besøk" [...] (*Dagene*, *ibid*). Identifikasjonen innebærer imidlertid ikke en benektelse av døden eller sorgen. Savnet tillater i stedet å la tapsobjektet bli synlig, med en bevissthet om at det ikke lenger eksisterer: [...] "Men Jonas du er jo død, sier jeg. Jeg kjenner han nikker mot halsen min, jeg kjenner hvordan han sakte forsvinner ut av armene mine. Han er en bitteliten gutt." [...] (*Dagene*, s.116). I forhold til familien ser vi at reaksjonene arter seg annerledes. Familiens sorg innebærer et savn som ønsker å kunne røre ved tapsobjektet: [...] "Han er borte sier hun og holder en av genserne hans i hendene" [...] (*Dagene*, s.37). Sofies savn opptrer annerledes enn familiens, fordi tapet utspiller seg i forestillingen, og derfor er med på å opprettholde tapsobjektet

Savnets rolle er forårsaket av de manglende temporale strukturene i romanen. Kristensens metafor om at "dagene er gjennomslitt" til slutt i romanen (*Dagene*, s.139), skaper en følelse om *tidens* gjennomslittighet; altså en språklig bevissthet om at *det som har vært* ikke gjennomgår noen form for forandring, og at Sofies persepsjon aldri løsrives fra romanens erindring:

[...] Vi svinger inn foran huset vårt og det er ikke huset vårt lenger. Det er noen som har stjålet huset vårt. I stedet har de satt et helt fremmed hus der, hvordan skal jeg finne et nytt rom nå? [...] det er nye ting, alt er nytt, bare forsøk på å etterligne de gamle tingene. Alt har en litt annerledes farge, alt er litt lysere eller litt mørkere, jeg husker ikke helt nyansene. Rommet mitt ser ut som det samme, men det er en fremmed jente som har bodd i dette rommet. Jeg ser på noen av tingene hennes, hun har etterlatt seg helt ukjente ting og en helt ukjent lukt [...] (*Dagene*, s.21)

Dobbeltheten i romanen, der romanens erindring foretar sine betraktninger i sin persepsjon: [...] "Det er noen som har stjålet huset vårt. I stedet har de satt et helt fremmed hus der, hvordan skal jeg finne et nytt rom nå?" [...] (*Dagene*, *ibid*), forhindrer ikke ne fremstilling i nå-perspektivet som fremstiller omgivelser slik Sofie husker det i overenstemmelse med romanens veksling mellom et barnlig og voksent språk: [...] "Alt har en litt annerledes farge, alt er litt lysere eller litt mørkere, jeg husker ikke helt nyansene." [...] (*Dagene*, *ibid*). Romanens erindring klarer ikke å gripe tapsobjektet i sin distanse til barnets persepsjon. Dette betyr ikke at Sofie mangler et språk for å sette ord på det som har skjedd. Hennes erindring omgjør tapet av broren til minner, som Sofie riktignok mangler språk for å kunne sette ord på når de faktisk skjer, men som likevel forsøkes kompensert for idet hennes erindring gjenskaper tapet i et nå:

[...] Det var en liten jente som gikk her, en liten jente som nettopp hadde fått en blå badedrakt hun ville prøve [...] Hun hadde en mamma og en pappa som gikk bak henne og plystret og flirte og var veldig glad i hverandre. Og den lille jenta var glad hun også, for hun skulle bruke den nye badedrakta og leke gjemsel med den lille broren sin som allerede var der, i enden av stien. Der var han, den lille broren, sammen med besteforeldrene, og den lille jenta gledet seg til å sove i køyeseng med ham og kile ham med strå på rygge. De skulle gjemme seg bak lyngtuene og spise blåbær fra hverandres hender. De skulle ligge i skogen og se opp mot himmelen, gjennom alle trærne og greinene og bladene [...] Det var han, den lille broren, firfisleguten, i armene på bestefaren, og bestefaren sank sammen, han sank og sank og sank. Firfislegutten var gjennomvåt, og den lille jenta gikk rett forbi, hun lot som om hun ikke så det. [...] (*Dagene*, s.110-111)

Dette er Sofies fremstilling av hennes egen sammenpressede fortelling, og summerer opp hennes egen refleksjon over hennes tidligere mangel på språk: [...] "Det var en liten jente som gikk her" [...] (*Dagene*, *ibid*). Detaljene i beskrivelsen utgjør ikke bare en erindring [...] "De skulle ligge i skogen og se opp mot himmelen, gjennom alle trærne og greinene og bladene" [...] (*Dagene*, *ibid*); men fungerer også bekreftende på at betraktningen og forestillingen har betydning for hvordan Sofie til slutt klarer å omgjøre tapet til et savn i

språket: [...]"Firfislegutten var gjennomvåt, og den lille jenta gikk rett forbi, hun lot som om hun ikke så det."[...] (*Dagene*, *ibid*). Men savnet opprettholder også traumet som forbindes med å språkliggjøre tapet. Tapet blir da konkretisert og består ikke lenger bare løsrevne, fragmenterte inntrykk. I betraktningen ble tapsobjektet gjenstand for et repetert motiv i resepsjonen, der bruddstykkene i det minste kunne vært et *forsøk* på erkjennelse. Språkets repetisjon av dette motivet innebærer altså en tro på at tapsobjektet gjenvinner noe som har vært.

Savnet består av en veksling mellom opprettholdelsen av tapet, og et underliggende ønske om at smerten skal forsvinne gjennom en gjenoppbyggelse av det fortidige. Dette er erindringens paradoks. Den sørgende vil opprettholde sitt narsissistiske bilde av tapet, samtidig som det ønsker å befri seg fra smerten. Romanens erindring, dens søken etter minnets kjerne, omgjør savnets affekt til å utgjøre en mer lavmælt og rolig innfallsvinkel i språket. Dette er ikke noe som fremstiller språkets "åpning" mot virkeligheten, selv om etterlikningen beveger seg rolig og utforskende mot forestillingene og de ulike betraktningene. Det kan derfor virke som om romanen ender i en *endelig* tilstedeværelse, der romanens erindring til slutt blir fullstendig med den voksne Sofie. Men det er en forskjell mellom det som skjer på romanens karakternivå, der forsoning og erkjennelse står i sentrum, og det som skjer i den estetiske utformingen av romanens språk. I lys av en slik lesning, der erindring spiller en sentral rolle for den språklige forståelsen av romanen, kommer aldri Sofie noe nærmere en erkjennelse av tapet.

Erkjennelse versus erindring

Prousts erindring innebærer å befinne seg *i* selve minnet. Hans forståelse fører til en erkjennelse etter en dyptgående, prosessuell refleksjon over de forskjellige minnene som kommer til ham. Kristensens bruk av erindring kommer nemlig aldri frem til noe som kan fortelle om *hvordan det var*, fordi det forutsetter en refleksjon i kjølvannet av en positiv erfaring. Sofies opplevelser av døden, av tapsobjektet og av omgivelsene skaper ingen refleksjon i romanen som leder til et nytt syn på virkeligheten. I stedet vedblir inntrykkene i savnet med visshet om at det tapte for alltid vil være tapt, og at savnet er noe permanent. Sofies erkjennelse er derfor etter min mening noe som skjer primært på karakternivå, uten en automatisk forløsning i språket. Dette beror mye på erindringens posisjon i romanen sett i forhold til utformingen av Sofies språk. Dette språket kjennetegnes ikke bare av vekslingen mellom barn og voksen, det er også et poetisk og sårbart språk som etter min mening kapsler

inn det vanskelige forholdet mellom sorgen og tapsobjektet sett i et nedenfra og opp-perspektiv.

Tematisk indikerer brytningen av forestillingen at Sofie går mot en forsoning med tapsobjektet: [...] "Jeg forstår det nå, at det er lenge siden, men hele tiden har han vært så nær, hele tiden har jeg forsøkt å huske de tynne armene hans rundt halsen min" [...] (*Dagene*, s.116). Men ved å flytte fokuset karakternivå til romanens estetiske nivå, ser vi hvordan språket isoleres i erindringsperspektivet, der ikke noe annet enn den angivelige gjenkjennelsen får slippe til. Men nettopp fordi øyeblikksbetraktningene beskytter de trygge elementene i språket, blir gjenkjennelsen retningsløs og stillestående fordi språket alltid peker tilbake til tapsobjektet. På denne måten er det ingenting som indikerer noen som helst form for erkjennelse. I romanens siste samtale mellom bestefaren og Sofie, får bestefaren snakke ut om ulykken og hans sorg (*Dagene*, s.137-138). Da Sofie går derfra ser hun opp mot himmelen og gjør en siste betraktning: [...] "Over meg er himmelen hvit og ugjennomtrengelig, og dagene er gjennomsiktige" [...] (*Dagene*, s.139). For meg er dette en høyst flertydig setning i forhold til erindringens erkjennelsesproblematikk i romanen.

Det at "himmelen er ugjennomtrengelig" indikerer at tapet er et tilbakelagt stadium. Ingen av Sofies fantasier eller forestillinger forekommer, hun har forsonet seg med moren og snakket ut med bestefaren. Imidlertid indikerer neste del av betraktningen et helt motsatt perspektiv hva angår en slik stabilitet. Det at "dagene er gjennomsiktige" tyder nemlig på et temporalt forhold som henspiller på den løse forbindelsen mellom da og nå i romanen; noe som betyr at forholdet mellom Sofie og tapet også må sees som en estetisk og språklig komponent i romanen. Romanens erindring klarer ikke å opprettholde skillet mellom seg selv og tapsobjektet.

DE SOM ER UTE I REGNVÆRET

I *De som er ute i regnværet* følger vi den lille jenta Malene i ca. et år før skolestart. Hun er et ensomt og innadvendt barn, som bærer på en udefinerbar sorg, og som ofte tyr til fantasien for å holde omgivelsene på avstand. Malene bærer på et traume som hun ikke klarer å formulere, og som angis som årsak til Malenes depresjon. I den sammenheng antydes et seksuelt overgrep som en av mange hendelser som Malene sliter med, men dette er noe romanen aldri avklarer. Malenes flukt inn i seg selv, gjør at all manglende trygghetsfølelse kanaliseres over på fantasivenninnen "Luise". Romanen tar derfor ikke bare for seg barndommen og barnets utrygghet; men også hvordan overgangen fra et uskyldig rom arter seg i møtet med en fremmed voksenverden.

Barnets stemme står sentralt for romanens struktur og komposisjon. Romanen er hovedsakelig skrevet i 3.person, men avbrytes mot slutten av et jeg. Dette jeg'et antyder at det er Malene selv som erindrer, fordi det har et mer voksent språk og dermed fremstiller distanse til barnets persepsjon. Romanen mangler en helhetlig og kronologisk fortelling. I stedet består den av ulike fragmenter og episoder - skrevet i presens - der språket retter seg etter barnets perspektiv. 3.personsfortelleren foretar en etterlikning av Malene. Dens sammenfiltring med jeg'et fører til at romanens romlige og temporale kategorier blandes og settes opp mot hverandre i språket. Romanens da- og nå-perspektiv fremstår derfor ofte som flertydig og motsetningsfylt, fordi det er uklart hvilke av de to perspektivene romanen retter seg etter. Formeksperimentet etablerer erindringen i romanens struktur og språk, uten at et slikt perspektiv nødvendigvis gjenspeiles i romanens fortelling.

Erindringens *objekt* byttes ut med erindringens *metode*. Det viktige er ikke lenger hva eller hvem som erindrer, men *hvordan* en slik erindring fremstilles i romanen. Kristensen gjør selve barndommen til tapsobjekt for romanens erindring, der ulike løsrevne fragmenter er med på å styrke savnet som innfallsvinkel til fremstillingen av tapet. Selv om de ytre tematiske fragmentene får mindre betydning i en estetisk lesning, fungerer de likevel som stilistiske virkemidler for å gjenspeile barnets rom og for å belyse erindring metodisk romanen.

Romanens tematiske fragmenter

Det seksuelle overgrepet skiller seg ut som tematisk fragment i romanen. Selv om det ikke fremstår som et sentralt motiv, har det likevel en innflytelse på språket. Selve overgrepet utheves ikke på bekostning av noe annet, hendelsen gjengis på en og en halv side, men

etablerer like fullt et traume i Malenes persepsjon. Overgrepet finner sted hos nabokonen Gjertrud, en snill eldre dame som Malene har et tillitsforhold til: [...] "Hun er så snill at hun sier de kan komme inn til henne når de vil og se på akvariet hennes" [...] (*Regnværet*, s.22). Kontrasten mellom den snille nabokonen og det overraskende overgrepet overrumpler Malene, og er Malenes første møte med en skremmende voksenverden:

[...] Han kom bort til dem og sa at det var noen fine fisker Gjertrud hadde, og så la han armene sine rundt Malene og Luise og strøk dem over ryggen og over magen [...] og så tok mannen hendene sine og strøk lenger nedover magen, lenger og lenger nedover, Malene kjente at hånda tok i tissen hennes utenpå buksa. Det gjorde så vondt, hun kjente en vond kiling i hele kroppen, hun kjente tårene presse bak huden [...] (*Regnværet*, s.23)

Etterpå klarer ikke Malene å formulere eller definere hendelsen annet enn som en ubehagelig fornemmelse: [...] "Det er så mange ting Malene ikke vil tenke på, hun vil ikke tenke på det og så lukker hun øynene" [...] (*Regnværet*, s.24). Overgrepet blir en del av Malenes persepsjon; der utryggheten med jevne mellomrom dukker opp i omgivelsene i form av en ubehagelig påminnelse: [...] "da ser Malene hvem det er, det er den mannen som var på besøk hos Gjertrud den gangen, det er den mannen" [...] (*Regnværet*, s.75). Overgrepet er det eneste tematiske fragmentet som antyder årsaken til Malenes ensomhet og innadvendthet. For romanens erindring betyr dette at betraktningene 3.personsfortelleren gjør av Malene ofte fremstår som fragmenterte, eller at hendelser og inntrykk i hennes persepsjon gjengis uten påfølgende refleksjon eller forståelse. Temporalt henspiller overgrepet derfor like mye til et da som til et nå, fordi det setter ulike episoder i sammenheng med hverandre. Malenes traume har nemlig flere fragmenter knyttet til seg, som alle har en direkte eller indirekte tilknytning til overgrepet.

Det første fragmentet henspiller til en episode der Malene treffer Gjertruds bil med en stein: [...] "Steinen treffer en bil som står utenfor garasjen og lager et dypt hakk i den." [...] (*Regnværet*, s.22). Malene rammes av skyldfølelse og redsel for hva som har skjedd, siden Gjertrud representerer noe trygt: [...] "det er bilen til Gjertrud, en dame som bor i rekkehusene og er veldig snill mot Malene." [...] (*Regnværet*, *ibid*). Redselen som uhellet frambringer gjør at overgrepet blir noe som dukker opp i Malenes hukommelse: [...] "Malene begynte å tenke på den gangen de var på besøk hos Gjertrud" [...] (*Regnværet*, s.23).

Det andre fragmentet knytter seg til Gjertruds selvmord. Smellet Malene hører idet steinen treffer bilen hennes er det mest konkrete inntrykket som fester seg til Malenes

persepsjon: [...] "det skarpe metall dunket, steinen som treffer bilen" [...] (*Regnværet*, ibid). Da Gjertrud tar sitt eget liv, hører Malene et kraftig smell: [...] "Det er et høyt smell, det kommer fra i nærheten" [...] (*Regnværet*, s.68). Smellet kobles til uhellet med steinen: [...] "Malene kan fremdeles høre det skarpe smellet av steinen som treffer bilen, men nå ligner det på smellet de hørte i stad" [...] (*Regnværet*, s.72). Selv om selvmordet ikke har noen direkte tilknytning til overgrepet, får Malene likevel en assosiasjon til dette da hun begynner å tenke på hvem som skal mate fiskene: [...] "Eller kanskje den mannen er der og mater dem, tenker Malene" [...] (*Regnværet*, s.71).

Det tredje fragmentet gjelder akvariet. På den ene side er dette objektet en referanse til Gjertrud: [...] "Gjertrud har et stort akvarium med mange fisker i alle slags farger" [...] (*Regnværet*, s.22). På den andre siden minner akvariet Malene på åstedet for overgrepet. Etter at Gjertrud dør oppsøker Malene huset på nytt, der søsteren til Gjertrud nå har flyttet inn. Mens søsteren er på kjøkkenet dreper Malene alle fiskene i akvariet:

[...] fine lille fisken, sier Malene, jeg skal kose med deg, jeg skal klemme deg, hvisker Malene mellom leppene, og det er liksom ikke hennes stemme, det er en annen stemme, det er stemmen til Malene, men den kommer fra et annet sted [...] hun klemmer den lille fine fisken mellom fingrene, hun klemmer til og det tyter ut av fisken [...] Hun fanger de andre fiskene, hun fanger alle fiskene, klemmer dem mellom fingrene [...] (*Regnværet*, s.132)

Malene er ikke redd i sitt møte med søsteren til Gjertrud, men spiller tvert imot uskyldig og innbydende for å komme inn i huset: [...] "og Gjertrud laget milkshake til meg og alt, sier Malene og trekker nesten ikke pusten og smiler søtt med leppene" [...] (*Regnværet*, s.131). Akvariet og fiskene har ikke lenger noen trygghet knyttet til seg, for Malene er de kun objekter hun forbinder med overgrepet. Det som fremstår som en impulshandling kan derfor forstås som en ren hevnaksjon fra Malenes side.

Jeg mener det er viktig å ikke overvurdere overgrepets funksjon i sammenheng med de tematiske fragmentene. Allerede fra start av er Malenes ensomhet noe som ligger etablert i romanens språk: [...] "I sandkassa sitter en liten jente helt alene" [...] (*Regnværet*, s.7). Det er derfor ingenting som indikerer at Malene ikke bærer på den samme usikkerheten og innadvendtheten også *før* overgrepet. Overgrepet er noe som muligens forsterker denne følelsen, men er aldri en automatisk igangsetter av hennes depresjon. Min påstand er derfor at de tematiske fragmentene baserer seg på en mer *generell* frykt. En frykt som ligger i den

risikoen det er i å tre ut av barnets rom, og usikkerheten som preger overgangen mellom barn og voksen.

Romanens gjenoppbyggelse av de ufullstendige fragmentene, med den hensikt å gjøre dem til en del av Malenes persepsjon, er en del av forsøket på å vise frem erindring som tilstand. Forsøket drives fremover av ulike virkemidler, for eksempel Kristensens bruk av fortellerstemmer, etterlikning og imaginasjon. Mange av disse momentene påvirkes selvfølgelig av det tematiske, ved at både en estetisk og tematisk innfallsvinkel opererer innenfor barnets rom. For eksempel er jeg'ets plutselige inntreden noe som kompliserer forholdet til romanens 3.personsforteller. Jeg'et og 3.personsfortelleren må derfor sees i forhold til hverandre. Et annet viktig estetisk moment er imaginasjonen, fordi den fremstiller hvordan språket stilistisk og tematisk tviholder på barnets rom. 3.personsfortelleren, jeg'et og imaginasjonen er til en viss grad uforenelige, men finner likevel sin plass i romanens overordnede estetiske perspektiv.

3.personsfortelleren og jeg'et

Romanens ufullstendige språk må sees i lys av 3.personsfortellerens etterlikning av Malene. Etterlikningen setter likhetstegn mellom omgivelsene slik Malene observerer den, og en virkelighet der inntrykkene kobles opp mot en sårbarhet, ensomhet eller det uforståelige. 3.personsfortellerens etterlikning omdanner på denne måten barndommen fra å være et paradis fylt av pannekaker og kristen barnelitteratur, til å knytte seg til Malenes traumatiske persepsjon. Men 3.personsfortelleren forsøker aldri å gripe inn i Malenes reaksjoner og handlinger, men kommer i stedet med små antydninger om at Malene som figur er på vei til å bli destabilisert: [...] "inni seg er hun en annen, inni seg er det noe annet som skjer" [...] (*Regnværet*, s.64). 3.personsfortelleren er en betrakter, og ikke en aktiv aktør i romanen. Fram til jeg'ets inntreden befinner 3.personsfortelleren seg derfor på betryggende distanse til Malene:

[...] kanskje ringer Rebekka fra et sted og sier at nå kommer hun snart, nå kommer hun snart tilbake. Malene. Malene og Rebekka er søstre, og Malene er den som sitter ute i regnværet og ser opp mot vinduene i huset, pappa kommer vel snart kjørende, han kommer vel snart hjem fra jobben, og da skal de vel spise middag, kanskje mamma har laget pannekaker, og Malene kjenner sanden mellom fingrene.[...] (*Regnværet*, s.146)

I betraktningen av Malenes ensomhet preges 3.personsfortelleren av en usikkerhet i sin etterlikning. Det er uklart om 3.personsfortelleren vil gi inntrykk av stillstand i forhold til barnets rom, et ønske om å oppleve det tapte på nytt, *eller* som tidligere å varsle om noe framtidig: [...] "men snart skal hun lære bokstavene, snart skal hun lese alle ordene, og alt kommer til å bli annerledes" [...] (*Regnværet*, s.107). Uklarheten dette skaper er i språket er med på å fragmentere inntrykkene. Fordi 3.personsfortelleren opprettholder en såpass ustabil og uavklart forhold til Malenes persepsjon, forårsaker den på denne måten også språkets retningsløshet. Da jeg'et tar over fortelleperspektivet halvveis i romanen fortsetter likevel 3.personsfortelleren å påvirke språket, men er nå plassert i en bakgrunnsposisjon. Jeg'et er med på å gi språket en uforutsigbar retning, ved å komme brått og uventet inn i romanen. Men språket forandrer seg ikke med jeg'ets inntreden, selv om det antyder en forandring i Malenes persepsjon:

[...] Malene ligger i senga og stirrer i taket, men det er ikke det hvite taket hun ser, hun er inne i det hemmelige rommet og der er det bare Malene som kan være, ikke mamma, ikke kom inn mamma, ikke kom inn her nå, jeg er et annet sted, jeg lukker øynene og er et annet sted [...] (*Regnværet*, s.107-108).

Jeg'et klarer å velte det opprinnelige perspektivet ved å innlemme Malenes egen deltagelse i erindringen. Jeg'ets delaktighet skaper imidlertid noe forvirring, fordi det aldri avklares hvilken posisjon Malene har i forhold til romanens perspektiv. Jeg'et gjenspeiler på den ene siden en eldre Malene som erindrer retrospektivt om sin egen barndom [...] "jeg kjenner denne svimmelheten når jeg tenker på det i dag" [...] (*Regnværet*, s.139), og på den andre siden en kombinasjon av Malenes retrospektive erindring og språkets etterlikning av barnet: [...] "gjør sånn at fiskene ikke dør, det ba Malene, jeg foldet hendene og ba til Jesus om at han måtte passe på fiskene" [...] (*Regnværet*, s.120). Selv om en slik kombinasjon ikke har en like entydig og stabil posisjon i språket som en retrospektiv erindring hadde hatt, er det likevel med på gi Malene en egen stemme i romanens språk

Malenes tristhet fortoner seg som språkløs, uten retning og peker aldri mot noe konkret: [...] "Malene kjenner at hun har en klump i halsen, hun kan ikke si det til noen." [...] (*Regnværet*, s.14). Jeg'et forsøker å lede språkløsheten mot noe mer formulerbart, der bruddet mellom barnet og voksenverdenen kan tydeliggjøres i kontrast til 3.personsfortellerens kaotiske og fragmenterte språk. Men etterlikningen en like stor del av jeg'ets språk som det er hos 3.personsfortelleren. Forskjellen er at jeg'ets etterlikning ikke er eksplisitt tilstede på grunn av jeg'ets nå-perspektiv, men påvirkes like fullt av etterlikningen i skildringen av Malene. Selv

om jeg'et på denne måten fremstår som en uselvstendig og ustabil stemme i romanen, kan det likevel pekes på tre hovedposisjoner som til en viss grad hjelper til med å plassere det i forhold til Malene. Disse posisjonene kaller jeg for *varslingsposisjonen*, *voksenposisjonen* og *vekslingsposisjonen*.⁵

Jeg'ets posisjoner

Varslingsposisjonen indikerer en forandring i Malenes persepsjon ved å foreta en distansert betraktning. Men der 3.personsfortellerens distanse er handlingslammet og maktesløs overfor de forskjellige inntrykkene, befinner jeg'et seg noe nærmere Malenes persepsjon:

[...] mamma står og ser på meg i døråpningen og sier navnet mitt mange ganger, Malene sier hun og jeg løfter hodet, jeg reiser meg i senga og sier ja, og mamma ser så rart på meg. Føler du deg helt bra, sier mamma og jeg sier jada, og går bort til henne og holder i dørhåndtaket og mamma går ut av rommet og jeg ser ryggen hennes, hun går nedover gangen, inn til kjøkkenet, jeg hører stemmene til mamma og Rebekka som blander seg, og jeg lukker døra, jeg lukker den og setter meg på senga. Jeg setter meg på senga og alt er som det var før, jeg er bare Malene uten ordene. [...] (*Regnværet*, s.108)

Varslingsposisjonen indikerer en bevegelse mot et nå, men innebærer også at denne bevegelsen ikke fullføres. Jeg'et befinner seg på distanse, og er fortsatt bevisst skillet mellom barn og voksen i språket: [...] "jeg er bare Malene uten ordene." [...] (*Regnværet*, *ibid*). Jeg'ets varselposisjon kan sies å befinne seg i mellomsjiktet i overgangen mellom barn og voksen.

Jeg'ets voksenposisjon indikerer at overgangen fra barn til voksen er fullført. Jeg'et har tilsynelatende overtatt 3.personsfortellerens erindringsperspektiv, noe som gir språket et mer tilbakeskuende perspektiv. Inntrykkene er fortsatt fragmentariske, men knytter seg nå til mer konkrete minner som gjør at jeg'ets erindring får en tydeligere form:

[...] Jeg kom ned trappene med en av mammas kasser og da hørte jeg dem, jeg hørte at de snakket om akvariet, og jeg gikk inn dit, jeg gikk inn til mamma og Rebekka og jeg så hvordan de ligner hverandre, hvor like ansiktene deres er, så like smil de har, og jeg sa at akvariet var mitt, at jeg hadde fått det for lenge siden, og de heiste på skuldrene begge to, nesten på likt, de spurte ikke mer. Jeg så på akvariet, drittjente drittjente drittjente [...] (*Regnværet*, s.134)

⁵ Teorien om jeg'ets posisjoner er min egen.

Malene er bevisst sine egne minner på en annen måte enn tidligere: [...] "Jeg så på akvariet, drittjente drittjente drittjente" [...] (*Regnværet*, *ibid*). Familien er også mer delaktig i denne posisjonen ved å bli fremstilt mer som individuelle karakterer, istedenfor bare å utgjøre en del av omgivelsene: [...] "jeg gikk inn til mamma og Rebekka og jeg så hvordan de ligner hverandre, hvor like ansiktene deres er" [...] (*Regnværet*, *ibid*). I voksenposisjonen dukker imidlertid imaginasjonen "Luise" plutselig opp i samme sekvens: [...] "smellet og snøen, Luise som sitter ved siden av meg i snøen og vi krammer snøen mellom hendene" [...] (*Regnværet*, *ibid*). "Luise" er i utgangspunktet en del av 3.personsfortellerens etterlikning, og forstyrrer i dette tilfellet med voksenposisjonens stabilitet. Som vi så i behandlingen av de tematiske fragmentene er smellet og snøen barndomsreferanser, med henspeiling til Gjertruds selvmord og til Malenes udefinerbare angst. Referansene vender tilbake til Malenes persepsjon uten å foreta noen nyansering av det plutselige barnlige språket i voksenposisjon: [...] "det som skjedde, ambulansen som kommer og henter Gjertrud, den snille Gjertrud med de fine fiskene." [...] (*Regnværet*, *ibid*). Jeg'ets voksenposisjon opprettholder fortsatt en distanse til Malene, selv om den vil skape inntrykk av at denne avstanden er blitt redusert.

Vekslingsposisjonen er jeg'ets tredje posisjon. Den minner om varslingsposisjonen, ved å tre uventet inn i 3.personsfortellerens fremstilling. Vekslingsposisjonen er kompleks. Det finnes nemlig ingen overgang som antyder forandring i Malenes persepsjon. Vekslingsposisjonen kompliserer også forholdet mellom 3.personsfortellerens etterlikning og jeg'et. I de to foregående posisjonene trer 3.personsfortellerens etterlikning delvis i bakgrunnen, slik at jeg'et får anledning til å etablere sin egen fortolkning av erindringen. Språket i jeg'ets vekslingsposisjon skiller ikke mellom Malene som barn og hennes voksne jeg:

[...] Hun sitter i sofaen og ser ut og hun tenker på alle de tusenmillioner dråpene det er som lager regnværet, det er mange dråper og Malene kjenner at hun nesten blir svimmel, og jeg kjenner denne svimmelheten når jeg tenker på det i dag, i dag når det regner og jeg kjenner svimmelheten igjen, jeg lukker øynene, jeg sitter sånn og stirrer så lenge ut av vinduet at jeg må lukke øynene [...] (*Regnværet*, s.139)

Jeg'ets språk og 3.personsfortellerens etterlikning befinner seg her på samme nivå i forhold til Malene, noe som gjør at jeg'et får en større uforutsigbarhet over seg: [...] "Malene kjenner at hun blir svimmel, og jeg kjenner denne svimmelheten når jeg tenker på det i dag" [...] (*Regnværet*, *ibid*). Jeg'et klarer ikke å skille mellom en etterliknet Malene og seg selv lenger. Imaginasjonen er også her en unik del av Malenes persepsjon:

[...] Det er Luise som kommer og jeg åpner vinduet og roper på henne, Luise, roper jeg ut av vinduet [...] idet foten min treffer det siste trinnet husker jeg det, jeg husker at plutselig en dag var hun borte, når jeg springer ned trappa for å møte henne igjen, for å møte Luise. [...] (*Regnværet*, s.140)

Når jeg'ets omgivelser sammenfaller med imaginasjonen som det gjør her [...] "det er Luise som kommer og jeg åpner vinduet og roper på henne" [...] (*Regnværet*, *ibid.*), kompliserer dette muligheten til å skille mellom jeg'ets ulike posisjoner. Etter min oppfatning er vekslingsposisjonen likevel den som best fremstiller erindring som tilstand i romanen. Et retrospektivt perspektiv kan ikke på samme måte danne et korrekt inntrykk av hvordan erindringen kan veksle mellom persepsjonens ulike tilstander. Jeg'et i vekslingsposisjonen fører dermed til en temporal og språklig forvirring i forhold til hvilket temporalt perspektiv jeg'et skal lene seg på. Selv om jeg'et befinner seg nærmere Malene enn 3.personsfortelleren, klarer det likevel ikke å foreta en helhetlig og erkjennende erindring. Ingen av jeg'ets posisjoner er ment å være samlende i forhold til romanens erindring. Jeg'ets flertydighet gjør at de ulike posisjonene glir over i hverandre uten retning, mål eller erkjennelse, men snarere som et supplement til 3.personsfortellerens etterlikning.

Problemer knyttet til fortellerstemmenes funksjon

På grunn av 3.personsfortellerens skjulte påvirkning, klarer ikke jeg'et å fremstå som en fullstendig autonom stemme. Jeg'et foretar en veksling mellom romanens da og nå. En slik vekselvirkning likestiller alle temporale inntrykk i Malenes persepsjon. Dette fører til at språket ikke vet hvilke av de to perspektivene det skal forholde seg til. Det som ser ut til å være en styring av språket i retning av en retrospektiv erindring lykkes ikke, fordi forholdet mellom da og nå ikke avklares i romanen. Jeg'ets språk bærer derfor fortsatt preg av fragmentering og kaos:

[...] og hun lurte på hvor alle de døde fiskene er nå, om de er skylt ned i do sånn som i alle tegnefilmene og i bøkene, blir døde gullfisker skylt ned i do, sånn som på film, blir de det, og hva skjedde med fiskene den gangen [...] og mamma fant det ikke før mange år senere, da hun skulle flytte, da hun skulle finne alle tingene sine og stue dem inn i bilen og kjøre sin vei, da fant hun akvariet. [...] (*Regnværet*, s.134)

Språket befinner seg i et nå som gir inntrykk av en distanse til barndommen, og dermed nogenlunde stabilt: [...] "mamma fant det ikke før mange år senere, da hun skulle flytte" [...] (*Regnværet*, *ibid*). Jeg'et har ikke denne oversikten, fordi vekslingen mellom da og nå gjør det vanskeligere å bryte ut av erindringen. Følgelig bruker jeg'et ofte et tilsvarende etterliknende språk som 3.personsfortelleren. Idet imaginasjonen også blir en del av jeg'ets språk, styrkes avhengigheten mellom de to fortellerstemmene: [...] "jeg reiste meg halvveis opp i båten og skrek at der er beveren, farfar, og Luise så beveren, det gjorde hun" [...] (*Regnværet*, s.138).

Jeg'et trer på denne måten inn i assosiasjonsrekker som er påtakelig lik 3.personsfortellerens distanserte betraktning, men som likevel behandler barnets rom på en helt annen måte. Jeg'et skaper en egen fortolkningsposisjon i romanen ved å gi inntrykk av et nærvær til Malene. Jeg'ets manglende oversikt over de romlige og temporale distinksjonene i språket, gjør imidlertid at jeg'et noen steder blir mer avhengig av 3.personsfortellerens etterlikning. Dette befester ikke bare 3.personsfortellerens svake posisjon, men indikerer også erindringens avmakt i overgangen mellom barn og voksen i romanen:

[...] Og Malene ligger i senga og mamma har stått i døra i flere minutter og bare sagt navnet hennes og hun har ikke hørt noenting, [...] jeg lukker øynene og er et annet sted, et sted du ikke kan være mamma [...] (*Regnværet*, s.107-108.)

3.personsfortellerens svake posisjon skaper et språk som veksler mellom distansen til Malene [...] "hun har ikke hørt noenting" [...], og jeg'ets angivelige tilstedeværelse: [...] "jeg lukker øynene og er et annet sted" [...] (*Regnværet*, *ibid*). Kristensen bruker vekslingen mellom nærvær og distanse både for å vise frem et temporalt spenningsmoment, og for å vise hvordan romanens erindring opererer i sitt møte med barnets rom. Den uavklarte rollefordelingen mellom fortellerstemmene gjør at Malene som karakter aldri fullbyrdes; fordi de forholder seg til Malenes persepsjon på to vidt forskjellige plan. Da jeg'et trer ut av romanen befinner Malene seg igjen i barnets rom. Jeg'ets stemme brytes av like brått som den kom:

[...] Hun er helt alene ute i regnværet, det er ingen andre ute når det regner, og snart kommer mamma til å rope, og kanskje, kanskje kommer Luise til å vinke til henne fra en av bilene som kjører forbi [...] en bil som kanskje aldri kommer tilbake [...] (*Regnværet*, s.146-147).

Selv om de to fortellerstemmene angivelig skal utgjøre én stemme, representerer de likevel to ulike perspektiver som kjemper om å gjenskape et rom de ikke lenger er en del av.

Problemene knyttet til fortellerstemmens funksjon beror på det kaos som oppstår da de to fortellerstemmene ikke klarer å forholde seg til barndommen *som erindring*. Både 3.personsfortelleren og jeg'et *er* imidlertid en del av Malenes persepsjon, sentral for utviklingen av Malene som karakter og for hennes erindring, selv om de ikke klarer å formidle noe utvetydig om henne. Uten noen konkret kjerne å gå ut fra i Malenes persepsjon, får jeg'et og 3.personsfortelleren en vinglete og ambivalent posisjon, og gjør romanens erindring urolig, flyktig og fragmentert, og forsterker kaoset og retningsløsheten. En viktig forutsetning i forhold til analysen er hvordan språket likevel formidler romanens erindring lys av dette kaoset. På samme måte som jeget kan også erindring sees i lys av ulike perspektiver.

Erindringens perspektiver

Kristensens vekslings mellom nærvær og fravær, eller mellom det håndgripelige og uhåndgripelige i romanens erindring, baserer seg på at språket fordeler seg på fire ulike erindringsperspektiver: *Ubevisst erindring*, *bevisst erindring*, *imanasjon* og *minnets råmateriale*. Perspektivene opererer parallelt med fortellerstemmene, med unntak av imanasjonen. Denne har en mer autonom posisjon, og er det perspektivet som har mest innvirkning på 3.personsfortellerens etterlikning.

Det første perspektivet, den ubevisste erindring, gir inntrykk av å befinne seg i et nå. Den har som funksjon å operere i et temporalt landskap der språket og betraktningene fremstilles som nære og realistiske.

[...] Rebekka går rundt og nynner på sangene fra Kardemomme by,
hø hvo fin jeg spille små og stoe tille en og to og te, synger
Rebekka med tommelen inni munnen [...] (*Regnværet*, s.12)

Malene betrakter lillesøsteren Rebekka, der språket tilpasser seg et barnlig perspektiv: [...] "hø hvo fin jeg spille små og stor tille en og to og te" [...] (*Regnværet*, *ibid*). Den ubevisste erindringen skaper en illusjon av nærhet i forhold til barnet, mens det i realiteten er 3.personsfortelleren som foretar en etterlikning og gjenskaper inntrykket i romanens erindring.

Det andre perspektivet, den bevisste erindring, kan forstås i lys av en tradisjonell erindringsfremstilling. Selv om Kristensen ikke har et retrospektivt utgangspunkt i måten hun bruker erindring på i romanen, er det umulig å unngå en slikt perspektiv fullstendig. Jeg'ets voksenposisjon ligger nærmest en slik bevisst erindring:

[...] Han pakket ut alle bøkene og spurte meg om jeg hadde lest den boka og den boka og den, og jeg hadde ikke lest noen av dem, og han ville at jeg skulle låne en [...] Daniel ville at jeg skulle lese en bok og jeg tok boka mellom hendene og bladde i den og sa ja, jeg kan vel lese denne [...] (*Regnværet*, s.138)

Den bevisste erindring gir inntrykk av å fortelle om noe som nylig har skjedd. Språket antyder at Malene har blitt eldre [...] "jeg tok boka mellom hendene og bladde i den og sa at ja, jeg kan vel lese denne" [...] (*Regnværet*, *ibid*), samtidig som etterlikningen visse steder opprettholder det barnlige språket: [...] "Han pakket ut alle bøkene spurte meg om jeg hadde lest den boka, og den boka og den, og jeg hadde ikke lest noen av dem" [...] (*Regnværet*, *ibid*). Den bevisste erindring har derfor et retrospektivt utgangspunkt, samtidig som den forholder seg til distansen i 3.personsfortellerens etterlikning. Språket fører ikke Malene nærmere en forståelse om hvem hun er eller var. Selv om minnene ofte utgjøres av motiver som romanen vender tilbake til, og som dermed gir inntrykk av en viss refleksjon, innebærer ikke en slik repetisjon nødvendigvis en bevisst erindring. Ubevisst og bevisst erindring er noe som språklig sett ligger på romanens overflate, og fremstiller av barnets rom i tillegg til å peke på nyansen mellom de ulike fortellerstemmene. Men disse to erindringsposisjonene har ikke noe å si for hvordan minnene fremstilles eller utformes. Verken språket eller Malenes persepsjon har mulighet til å bestemme hvilke minner den skal vektlegge, eller avgjøre betydningen av dem.

Det tredje erindringsperspektivet er imaginasjonen, som opprinnelig har en beroligende effekt hos Malene, fordi det er med på å lukke omgivelsene ute: [...] "Malene ligger i senga si og kjenner at bak hjertet er det et hemmelig rom hun kan være i" [...] (*Regnværet*, s.14). Men imaginasjonen befester også noe udefinerbart trist i Malenes persepsjon: [...] "Hun vil bare gråte og gråte, hun vet ikke hvorfor" [...] (*Regnværet*, *ibid*), der det "hemmelige rommet" holder tristheten på avstand (*Regnværet*, *ibid*). Overgrepet er det som imidlertid forandrer på imaginasjonens trygghet, til plutselig å bli en representant for Malenes angst:

[...] Malene lukker øynene og det hemmelige rommet er litt mindre enn før, det er litt trangere [...] Det kommer noen ut av det hullet, og det er den mannen, den mannen som var hos Gjertrud den gangen og Malene vil åpne øynene [...] men hun kan ikke det, hun kan ikke åpne øynene, det er noe galt med øynene [...] og mannen kommer mot henne, han holder hendene utstrakt, han vil ta henne, han vil ta henne med seg [...] (*Regnværet*, s.84)

Imaginasjonen skiller seg ut fra de andre erindringsperspektivene ved at den ikke bare er en del av Malenes *språklige* bevissthet; men også utgjør en selvstendig del av Kristensens fremstilling av erindring som tilstand. Imaginasjonen skiller ikke mellom Malenes fantasi og

persepsjon. Fordi den i stor grad fungerer som forutsetning for Malenes reaksjoner og handlingsmønstre, påvirkes også 3.personsfortelleren og jeg'et av et slikt perspektiv. Imaginasjonen doble funksjon gjør den vanskelig å definere i forhold til Malenes persepsjon. Etterlikningen har for eksempel en begrenset funksjon, den kan bare forsøke å fremstille et bilde av noe fortidig. Imaginasjonen fremstiller imidlertid sine objekter *som om* de var sanne. Fantasivenninnen "Luise" er en slik som-om-imaginasjon. Den utgjør en stor del av Malenes trygghetsfølelse, ved å opptre som en del av omgivelsene: [...] "Malene spør mamma om Luise kan komme inn og det får hun lov til" [...] (*Regnværet*, s.25). Imaginasjonen styrer romanens språk slik at hendelsen memoreres slik romanens erindring *fremstiller* det. Den blir en viktig faktor i fremstillingen av erindring som noe kaotisk og fragmentert, ved at den styrer bevisstheten og minnet uavhengig av realistiske faktorer. Romanens erindring kan imidlertid fragmenteres ytterligere, der heller ikke imaginasjonen slipper til.

En slik erindring består av det jeg kaller minnets råmateriale, og har sitt utgangspunkt i en hendelse som ikke forbindes til noe annet i romanens erindring. Minnets råmateriale lar hendelsen stå *urepetert* i romanen. De andre erindringsposisjonene repeterer eller vender tilbake til forskjellige motiver senere i romanen, slik at 3.personsfortelleren har en sjanse til å gjøre en aktiv prioritering av et minne. Minnets råmateriale foretar aldri en slik prioritering. I stedet fragmenteres minnet i så stor grad at 3.personsfortelleren ikke klarer å plassere det opp mot noe annet i sine omgivelser:

[...] Malene ristet og ristet i pappa og pappa bare lå der, helt hvit i ansiktet, helt til han plutselig satte seg opp i sofaen og stirret på dem [...] han stirret på Rebekka, og så sa han noe, noe rart som Malene ikke skjønte. Pappa sa noe, det var noe rart, det var noe ingen av dem skjønte, de hadde aldri hørt sånne ord før, og pappa var så rar, han mumlet noen rare ord, og Rebekka begynte å gråte, og Malene gikk for å hente mamma, og mamma kom og hun holdt rundt pappa, og de holdt rundt hverandre og Rebekka fikk en klem av begge to, og Malene og Rebekka [...] og ingen snakket om alle de rare ordene pappa sa etterpå, nei, det var det ingen som snakket om, og Malene sa ingenting, spurte ikke om noe. Rebekka sa ingenting. De var bare helt stille, og det var så stille, det var så stille, det var helt stille. [...] (*Regnværet*, s.80)

Farens anfall er på den ene siden en konkret hendelse, der etterlikningen ordner de forskjellige sanseintrykkene inn i et nærværende språk i henhold til struktur og språk. På den andre siden står hendelsen alene og urepetert i romanen. Uten kontekst eller forklaring, fremstår hendelsen som et flyktig øyeblikk. Det kan innvendes at hendelsen må ha en eller annen form for tematisk betydning siden det har en slik markert posisjon i romanen. En slik

innfallsvinkel er ikke relevant i romanens erindring. Det er riktig at farens anfall oppleves av Marlene som noe fremmed og urovekkende i forhold til den opprinnelige følelsen av trygghet hun opplever i kjernefamiliens omgivelser: [...] "ingen snakket om alle de rare ordene pappa sa etterpå, nei, det var det ingen som snakket om" [...] (*Regnværet*, ibid). Men språket formidler bare en hendelse; en gjengivelse formidlet gjennom 3.personsfortellerens distanserte blikk. Hendelsen memoreres og etterliknes *slik det blir husket* i øyeblikket.

Selv om minnets råmateriale tar utgangspunkt i romanens kaotiske erindring, hersker det ikke *total* uorden. Strukturen bygges opp ved hjelp av etterlikningens prinsipper, det vil si en språklig formidling som bevisst vektlegger barnets persepsjon på sitt mest rotete og forvirrede: [...] "og Rebekka fikk en klem av begge to, og Malene og Rebekka." [...] (*Regnværet*, ibid). Gjengitt i et slikt kaos skal hendelsen fremstå som et ufordøyd minne. Samtidig passer det inn i gjenoppbyggelsesstrategien til romanens erindring, der nærværet til barnet vises i språket og strukturen: [...] "De var bare helt stille, og det var så stille, det var så stille, det var helt stille" [...] (*Regnværet*, ibid). Minnets råmateriale har imidlertid ikke like stor grad av retrospektiv erindring som andre minner, fordi selve motivet for hendelsen er så uklar.

Erindringsposisjonene fremstår som like utflytende som jeg'ets posisjoner. De er viktige både som klargjørende element i forholdet mellom romanens erindring og de estetiske innfallsvinklene, og for å vise at romanen beveger seg på ulike språklige nivåer. Det er ikke bare snakk om å gjengi noe tapt, erindringsposisjonene er også en måte å vise hvordan og hvorfor en slik gjengivelse fortoner seg problematisk.. I romanen fortoner minnene seg som uhåndgripelige, uoppbyggelige og uhåndterlige. Romanen preges av at etterlikningen hele tiden utelater deler av fortellingen. Utelatelsen opererer både på et karakter og estetisk nivå, og erstattes av imaginasjonen. Språket klarer da ikke å lage et entydig skille mellom imaginasjon og etterlikning. Imaginasjonen gjør at kaostilstanden som 3.personsfortelleren og jeg'et befinner seg i kan ordnes på et annet nivå *på siden* av etterlikningen. Innfallsvinkelen er like mye fenomenologisk som den er litterær, men er også hovedårsaken til at romanens erindring i det hele tatt kan sette i gang sitt forsøk på å re-etablere barndommen. Fantasivenninnen fremstår som romanens fremste forsøk på dette.

"Luise"

Malenes fantasi omfattes av et helhetlig imaginasjonsbegrep, som utgjør en del av romanens estetiske innfallsvinkel til erindringens språk i romanen. 3.personsfortellerens etterlikning utvides ved at imaginasjonen skiller ut fantasifiguren "Luise" som språklig objekt i

Malenes persepsjon. På denne måten blir imaginasjonen en fortolkende deltager i Malenes persepsjon, *separert* fra de øvrige omgivelser, men likevel en aktiv del av Malenes språk og forestillingsevne. Det at imaginasjonen fremstår som fysisk tilstede i romanen, gjør "Luise" til en realistisk imaginasjon.

"Luise" fremstår som en jente på Malenes alder. Likheten er ment å representere en identifikasjon for Malene, der "Luise" deltar som likestilt karakter i omgivelsene: [...] "Malene kjenner det prikker i fingertuppene når hun tenker på alt det hun og Luise kan gjøre for de er bestevenner" [...] (*Regnværet*, s.10). Ved å ha en slik karakterstatus tillegges "Luise" ulike reaksjonsmønstre. Noen av dem har Malene kontroll over, mens hun i andre sammenhenger er overlatt til seg selv. Dette beror på Malenes egen trygghetsfølelse. Imaginasjonen opptrer enten som en del av omgivelsene, eller er med på å holde omgivelsene på distanse. "Luise" er derfor en venninne som skaper trygghet for Malene: [...] "Hun og Luise ligger med ansiktene mot hverandre og fniser og folder hendene, og så ler de litt" [...] (*Regnværet*, s.49). Samtidig kan "Luise" også fremstå som en passiv meddeltager, der imaginasjonen utgjør en gjenspeiling av Malene. I forbindelse med overgrepet er imaginasjonens passive posisjon med på å skape et inntrykk av en felles opplevelse: [...] "Luise stod med vidåpne øyne og stirret på fiskene hun også" [...] (*Regnværet*, s.24). Deltagelsen holder imidlertid ikke traumet på avstand: [...] "Malene kjente tårene i huden, hun kjente tårene." [...] (*Regnværet*, *ibid*). Imaginasjonen som trygghetsinstans er derfor noe vilkårlig. Likheten mellom Malene og "Luise" har dermed ingen *styrende* funksjon i Malenes persepsjon, men beror på hvordan språket forholder seg til imaginasjonen i forhold til omgivelsene.

Skogsturen Malene begir seg ut på alene, fremstiller imaginasjonens vilkårlighet. Samtidig etablerer den sin posisjon i Malenes språk og persepsjon. 3.personsfortelleren etterlikning fremstiller skogsturen som en tur Malene og "Luise" tar sammen:

[...] Nå står Malene og Luise foran den mørke skogen og ser ned i den, de ser nedover skogbakken som ligger foran dem og de tenker at de aldri har gått så langt ned i den alene. De ser nedover skogbakken som ligger foran dem. Skal vi gå sammen, hvisker Malene. Luise nikker bare og de tar hverandre i hendene. [...] (*Regnværet*, s.18)

Da Malene faller nedover skrenten deles opplevelsen med "Luise": [...] "og så faller og faller de nedover bakken, blir rispet opp i ansiktene av greiner og trestammer" [...] (*Regnværet*, *ibid*). Men på grunn av "Luise" sin ambivalens og ustabile posisjon, klarer ikke imaginasjonen å skape trygghet i Malenes persepsjon:

[...] Luise ligger litt nedenfor og plutselig ser hun så redd ut i ansiktet. Luise reiser seg og hun ser redd ut, og så løper hun oppover bakken, og Malene er alene i skogmørket og snur seg etter Luise, vent, roper hun, Luise løper oppover bakken. [...] (*Regnværet*, s.18-19)

Det er derfor for lett å karakterisere "Luise" som en virkelighetsflukt, eller som en oppbevaringsplass for Malenes traumatiske opplevelser. "Luise" er tvert imot selve symbolet på barndommen; ikke bare ved å inkarnere alt det et barn ikke har forutsetning for å forstå, men også ved å vise det traumatiske bruddet som skjer idet barndommen plutselig befinner seg på distanse og romanens erindring overtar. På grunn av den tette kontakten mellom "Luise" og Malene, blir avsløringen av imaginasjonen ekstra traumatisk for Malene:

[...] Det blir så tungt i fingrene, i hjertet, i hodet, i armene, i lårene, alt blir så tungt. Det blir så tungt å holde øynene åpne, Malene vil bare sove, hun vil bare sove og øyelokkene brenner når hun lukker øynene, og hun vil ikke gråte den gråten nå, hun vil ikke. Hun vil se i taket og la pappa stryke, og Luise fins, hun gjør det, hun er der, det er hun. Luise fins, Malene kjenner henne.[...] (*Regnværet*, s.143)

Avsløringen av "Luise" som imaginasjon innebærer imidlertid ikke en avskaffelse av den. Ingenting i språket tilsier at romanens erindring eller Malenes persepsjon avskaffer "Luise" fullstendig: [...]"kanskje kommer Luise til å vinke til henne fra en av bilene som kjører forbi"[...] (*Regnværet*, s.147). I stedet oppstår det en ambivalens til hvordan en slik spesifikk imaginasjonen skal oppfattes i et nå. Malene oppnår en bevissthet om at "Luise" er en del av barndommen: [...]"jeg husker at plutselig en dag var hun borte"[...] (*Regnværet*, s.140). Samtidig opprettholder hun imaginasjonen i samme sekvens: [...]"når jeg springer ned trappa for å møte henne igjen"[...] (*Regnværet*, *ibid*). Ambivalens i forholdet til imaginasjonen gjør at de ulike nivåene i romanens erindring kommer til syne. Kaoset får dermed en funksjon fordi det utvikler et språk for romanens erindring, som er meningen å være fragmentert, samtidig som det skal vise det traumatiske som forbindes med å gi slipp på barndommen som tapsobjekt.

Det er meningen at romanens erindring skal styrke forsøket med å gjenoppbygge barnets rom. Imaginasjonen fungerer som en del av denne gjenoppbyggelsen. Når dette mislykkes er det fordi erindring utgjør selve grunnlaget for fortellingen, der barndom og romanens erindring speiler hverandre, men uten at de forskjellige temporale og romlige premissene holdes fra hverandre. Resultatet er en realisme som bruker etterlikningen til å gjenspeile virkeligheten, slik språket fremstiller den. Dette etterlater en erindring som befinner

seg i barnets rom, uten mulighet til å bryte ut, fordi det innebærer å legge barndommen bak seg. Kristensens realisme forsøker derfor å unngå erkjennelsen i språket, og legger heller vekt på detaljen og betraktningen for å vise frem erindring som tilstand. Fordi hun velger å unngå en retrospektiv erindring, representerer hennes realisme noe nytt innenfor den norske samtidslitteraturen og erindringsromanen. Erindring som tilstand lar seg ikke gripe ved tilbakeblikket, men må forstås ut fra sin språkets retningsløshet, fragmentering og manglende evne til å sette sammen inntrykkene til noe helhetlig og erkjennende.

REALISME SOM PROBLEM I LESNINGEN AV ROMANENE

I nærlesningene tar jeg for meg Kristensens erindringsromaner som retningsløse etterlikninger av barndommen. Både erindring og etterlikning er rettet mot å formidle, men da vel å merke erindring som tilstand, snarere enn som objekt for erkjennelse, tolkning eller refleksjon. Romanene skildrer et barn som erfarer uten konsekvenser, en betrakter uten refleksjon, og et språk uten retning. For et slikt perspektiv utgjør den stillestående realisme - og dermed romanens helhetlige måte å fortelle på - et problem. Dersom romanene kan plasseres innenfor genren "realistisk roman", er den en del av en genre og en genrehistorie som nettopp handler om erkjennende litteratur. Riktignok gjennomgår den realistiske epikken mange og radikale forvandlinger gjennom litteraturhistorien, for eksempel fra klassisk epos til *mangelen* på epos, der søken etter erkjennelse har vært en del av det hele. Ikke minst har det helhetlige ved romanene bidratt til at en slik søken har tatt stadig nye former. Dette betyr ikke at romanenes genretilhørighet, som helhetlige og realistiske romaner, må leses som erkjennelsessøkende. Derimot betyr det at realismen i romanene har en bestemt funksjon i Kristensens estetikk, en funksjon som ut fra romanens genrehistorie er spesielt interessant.

Lukács romanteori og realismebegrep

På starten av 1900-tallet skriver Georg Lukács en romanteori (*Theorie des Romans*, 1920) som trekker linjer fra eposet (*epopéet*) via den første moderne roman, til realismens uløselige sammenheng med historien. Lukács filosofiske og historiske betraktninger gjør et forsøk på å syntetisere sammenhengen mellom romanens form og system slik at de danner en totalitet, der mening og sannhet er avhengig av å stå samlet. Ved å trekke linjer mellom eposet og den modernistiske roman, blir ikke lenger litteraturen en instans som kun formidler én sannhet, men noe som består av ulike sannhetsfigurer, og som leder frem mot den modernistiske og realistiske litteraturens totalitet:

[...] Epopéet gestalter en livstotalitet som er sluttet i seg selv; romanen søker i sin form å avdekke og bygge opp livets skjulte totalitet [...] Alle kløfter og avgrunner som den historiske situasjon bærer i seg, må trekkes med i gestaltningen og kan ikke og skal ikke skjules med komposisjonens midler. Slik objektiviserer romanen sin fundamentale formbestemmelse som romanheltens psykologi: den er søkende. [...] (Lukács: 2001, s.49-50)

Lukács romanteori går her tilbake til eposet - i dette tilfellet Dante - for å vise hvilken funksjon han mener den realistiske roman skal ha i filosofisk og historisk sammenheng. Da eposet tar steget over til å bli roman, må også romanens indre form forandres; fra fullendt, slik det fremstilles hos for eksempel Homer og Dante, til en mer abstrakt totalitet. Den abstrakte totaliteten står nærmere en modernistisk kontekst:

[...] Romanens totalitet lar seg bare systematisere abstrakt. Derfor må ethvert system som kan etableres i romanen - et system er den eneste mulige form for sluttet totalitet etter at det organiske er forsvunnet for godt - være et system av abstrakte begreper og ikke direkte egnet for den estetiske gestaltning. [...] (Lukács: 2001, s.57)

Det er derfor ikke noen motsetning mellom mangel på mening i modernistisk litteratur, og litteraturens generelle krav om totalitet. Møtet mellom eposets totalitet og den moderne roman er imidlertid underlagt en større grad av problematisering. Romanen har flere sannhetsfigurer å forholde seg til. Det er derfor viktig å se på den abstrakte totalitet og det ufullstendige subjektet i sammenheng. Ifølge Lukács er det alltid en fare for at romanens abstrakte elementer innsnevrer totaliteten og holder den innenfor *en* virkelighet, for dermed å redusere litteraturen til underholdning. Men en slik fare [...] "kan bare bekjempes hvis det uavsluttede, det ubrukkede, det som i verden peker utover seg selv, bevisst og konsekvent blir satt som en siste virkelighet" [...] (Lukács: 2001, s.58). I sammenheng med den modernistiske roman blir eventuelle motsetninger mellom form og estetikk løst hvis totaliteten opprettholder sin åpenhet i sitt møte med virkeligheten.

Romanteorien danner grunnlaget for Lukács' normgivende realismeteori slik han legger det frem i forordet til boken *Balzac og den franske realisme* (*Balzac und das französische Realismus*, 1952), der han i tillegg til litteraturens krav om totalitet vektlegger *typens* funksjon. Lukács har beveget seg mot en mer marxistisk forståelse av litteraturen i sin realismeteori; som gjør at romanens historieskapende tendens styrkes, og totalitetens tilpasning til en realistisk form ser ut til å foreta en tilbakevending til eposets helhetlige og fullendte struktur: [...] "Marxistisk historiefilosofi analyserer det hele mennesket og dets utviklingshistorie: hvordan det i noen perioder delvis lykkes i å realisere en fullkommen tilværelse, men splittes og fjerner seg fra dette målet til andre tider" [...] (Lukács: 2003, s.307). Samtidig utvikler han samspillet mellom romanens abstrakte form og eposets helhet til å utgjøre en syntese i en realistisk litteratur:

[...] Det realistiske litteratursyns sentrale kategori og kriterium er typen, som i relasjon til karakter og situasjon på en eiendommelig måte forener det allmenne og det individuelle organisk i en syntese.
[...] (Lukács: 2003, s.308)

Realistisk litteratur gjør totaliteten objektiv innenfor litteraturens rammer, fordi den setter abstrakt totalitet i sammenheng med typens funksjon. Typen er båndet mellom litteratur og samfunn, der vekslingen mellom subjekt og samfunn virker samlende og helhetlig innenfor en realistisk litteratur: [...] "Den virkelig store realismen fremstiller altså ikke mennesket og samfunnet fra en abstrakt-subjektiv synsvinkel, men gir begge liv innen deres vekslende objektive totalsammenheng" [...] (Lukács: 2003, s.308).

Kristensens romaner motsetter seg, som det fremkom av nærlesningene, og bli lest som "totale" eller "syntetiske". Hvis Kristensen skulle innfri Lukács' realismeforståelse skulle det være mulig å etablere barnet både som problematisert karakter og som del av romanens totalitet. Men Kristensen foretar sin skildring av barnet gjennom erindringens betraktninger i romanene, noe som skaper et helt annerledes forhold mellom Lukács' "problematiserte karakter" og omgivelsene. Romanene binder ikke sammen barnet og omgivelsene sammen på en syntetiserende eller historiserende måte. Kristensens nedenfra og opp-perspektiv skaper tvert imot en realisme som i stedet fremstiller distansen og retningsløsheten i forhold til barnets rom. Romanene følger derfor en utviklingskurve fra etterlikningen av barnet til fortellerstemmens skildring på distanse. Det er dette som skaper Kristensens flertydighet.

Lukács type, realismens stereotype og spesifikke karakter, er fraværende hos Kristensen. Tematisk kan selvfølgelig kjernefamilien representere en form for typedannelse, fordi den er med på å definere og tilpasse barnets rom til en slik institusjon eller konstruksjon. Imidlertid utgjør distansen som romanenes nedenfra og opp-perspektiv skaper i forhold til familien et viktig premiss for romanenes fremstilling, og etterlater barnet med en erfaring som fragmenterer forbindelsen mellom da og nå.

Tygstrup og erfaring

I seg selv er det ikke oppsiktsvekkende at Kristensens romaner ikke er realistiske i Lukács' forstand. I den grad romanene kan leses som en totalitet, ved at de viser frem en helhetlig verden, er det ikke en historisert verden. Imidlertid er det mulig å hevde at romanene spenner opp en annen totalitet: Barnets rom.

Et slikt realismeperspektiv finnes hos Fredrik Tygstrup, som knytter litteraturen tettere opp mot subjektets erfaringshorisont. Når Tygstrup belyser dette i boken *Erfaringens fiktion* (1992) følger han samtidig opp Lukács romanteori, ved å foreta lesninger i lys av hans syntetisering. Tygstrup historiserer imidlertid ikke subjektet i fullt så stor grad. Hos ham er realismens subjekt i stedet noe ustabilt. Flertydigheten dette skaper i litteraturen, gjør at fortellingen lener seg mer mot subjektets erfaring. Realismens krav om totalitet må derfor ta hensyn til at litteraturens befatning med erfaringen alltid innebærer en bevegelse *fremover*. Tygstrup setter meningens fragmentering i litteraturen - slik det fremstår i det han omtaler som postavantgardismen - opp mot kontrasten i subjektets erfaringshorisont:

[...] det stabile univers er den *baggrund*, på hvilken de enkelte begivenheder kan fremhæves. For den moderne erfaring er dette meningsgivende forhold mellom baggrund og begivenheder kommet af led. [...] (Tygstrup: 1992, s.17)

Tygstrup tar i større grad hensyn til subjektets ustabile posisjon i samtidslitteraturen, men mener samtidig at subjektet - jeg'et - har en like stor mulighet til å utvikle seg mot noe helhetlig i retning av Lukács' type, men at litteraturen må foreta et slikt grep på sine egne estetiske og språklige prinsipper: [...]"en vilje til at subjektivere en erfaring, der ikke på forhånd falder på plads i en allerede kendt erfaringsform" [...] (Tygstrup: 1992, s.9). En annen ting Tygstrup gjør er å se på hvordan fortellingen søken etter totalitet overføres til hvordan subjektet utvikler seg. Han setter det i forbindelse med romanens temporalitet, der erfaringen skaper det han kaller en "intuitiv reseptivitet". Dette skaper ikke bare en aktiv fiksjon i erfaringen, det lar jeg'et tilegne seg ulike språklige og refleksive nivåer som igjen kan konstateres i fiksjonen:

[...] Hvis subjektet vil artikulere sig selv som subjekt for en erfaring, kommer det til at spalte sig mellem disse to positioner: en passiv, der erfarer "noget" idet det er i tiden, og en aktiv, der erfarer sig selv som værende "noget" i tiden En sådan analyse indfører en spaltning i subjektet mellem et "mig" der forandres over tid, og et "jeg" der forandrer sig, idet det artikulerer sig som værende i tiden [...] (Tygstrup: 1992, s.66)

Tilsynelatende passer Tygstrups beskrivelse til Kristensens stillestående realisme. Ved å ta hensyn til de ulike innfallsvinklene som de ulike meningsfigurene skaper i den realistiske roman, er det umulig å lukke subjektet inne i et litterært rom der alle detaljer, fragmenter og inntrykk står igjen uten mening. I stedet må de ulike estetiske momentene, sammen med

romanens formelle og tematiske innfallsvinkler, operere på to ulike språklige nivåer som gjør mangelen på erkjennelse til en overflødig problemstilling.

Kristensens stillestående realisme tar imidlertid aldri tak i det ustabile subjektet for å skyve det *mot* noe. Romanenes erindring lukker i stedet barnet inn i et rom, der erfaringen fremstilles som retningsløs. Erindringens distanse til barnet gjør at språket ikke kan foreta seg noe i forhold til erfaringen i barnets rom. Når språket heller ikke reflekterer over erfaringen, er dette samtidig med på å etablere romanenes mangel på erkjennelse. Tygstrups ustabile subjekt forutsetter en bevegelse mot stabilitet, slik at barnets rom til slutt kan uttrykke noe helhetlig. Men hos Kristensen er rommet enten fragmentert slik at det oppstår en usikkerhet i romanenes erindring, eller det fremstår som meningsløst idet språket holdes igjen i et da som det ikke klarer å bryte ut av.

Erindringsromanens to språklige nivåer

Kristensens realisme innebærer en lesning der subjektet ikke har noe makt over erfaringen, og alle hendelser, erfaringer og inntrykk preges av erindringens etterlikning. Subjektet har således ingen innflytelse på *utfallet* av romanens erindring. Fordi erfaringen ikke underlegges noen form for helhetlig refleksjon hos Kristensen, er også språket innadvendt i forhold til romanenes estetikk. Samtidig gir gjengivelsen på karakternivå inntrykk av en utadvendt og søkende persepsjon. Karakterenes erindring foretar en tilbakevending til et da som til slutt ender i en forsoning med tapet og en form for erkjennelse. En slik erkjennelsesbasert erfaring leder mot noe, er i bevegelse og under stadig utvikling. Bevegelsen skjer samtidig med barnets betraktninger. De refleksjoner og tanker som dukker opp underveis, behøver ikke å ta hensyn til romanens erindring.

Kittang beskriver i boka *Ord, bilete, tenkning* (1998) forholdet mellom de to språklige nivåene - det tematiske og estetiske - og hvordan de har mulighet til å opptre i en samlet fremstilling. Ved å trekke frem det litterære bildet som et selvstendig estetisk moment, skapes det en mulighet for dannelsen av uavhengige tanker innenfor fiksjonen:

[...] evna til *refleksjon* som gir seg til kjenne når eit kunstverk etablerer ein indre distanse, eller eit meta-forhold, til det som verket "handlar om" - eller det som verket i sitt samspel mellom form og innhald "dreier seg om". I denne forstand gir det meining å hevde at det kan skje ei tenkning i kunstverket som ikkje er identisk med det kunstnaren eller forteljaren, eller fiktive personer i verket tenkjer [...] (Kittang: 1998, s.15-16)

Kittang overfører denne tanken på lesninger av ulike realistiske verk for å vise hvordan realismen kan sees i forhold til dagens litteraturvitenskap. Han forsøker like fullt å ivareta totaliteten som Lukács og Tygstryk forfekter, men setter i stedet *motsetningen* mellom de ulike sannhetsfigurene som forutsetning for at romanen skal kunne oppleves som noe totalt. Kittang vil vise frem den "tenkende" romanen; en roman som opererer utenfor fortellingen og subjektet, og som på denne måten er med på å skape en *meningsfigur* som en kontrast til Lukács' sannhetsfigurer. Han trekker frem Balzac som ved siden av å være en klassisk realistisk forfatter, også ivaretar romanens metanivå:

[...] For det første har vi med en "realistisk" roman å gjere [...] For det andre inneheld boka som vi har sett også element av ein *kunstnarroman* [...] for det tredje er det ei erotisk roman [...] Og for det fjerde er vi vitne til ei *melodramatisk iscenesetjing* av ein kamp mellom Det Gode og Det Vonde [...] (Kittang: 1998, s.160)

Hvis vi leser Kristensen ut fra Kittangs *systematiske* realisme, kan kampen mellom Godt og Ondt omformuleres til spenningen mellom da og nå. Detaljene i Kristensens språk, og som Kittangs "tenkende" roman presenterer som bilder i barnets persepsjon, er noe barnet eller subjektet ikke reflekterer over og som dermed mister sin betydning. Ved en slik lesning mistes imidlertid overblikket; ikke bare over hvilken funksjon detaljene har som en del av barnets persepsjon, men også som en språklig og estetisk innfallsvinkel for Kristensens stillestående realisme. Barthes' virkelighetseffekt opprettholder imidlertid realismens aristoteliske sannhetsfigur - etterlikningen - samtidig som han tillegger de tilsynelatende ubetydelige detaljene en helt spesiell vekt i realistisk diktning.

Barthes og virkelighetseffekten

Selv om Kristensens realisme kan ligge i systematikken, forklarer ikke dette det realistiske i romanskriften fullt ut. Fokuset må også sees i sammenheng med de enkelte detaljenes rolle. Barthes trekker frem beskrivelsen av detaljen, slik den blant annet brukes av Gustave Flaubert (Barthes: 2003, s.73), og kobler det opp mot litteraturens beskrivelse av virkeligheten i kjølvannet av retorikkens fremvekst. Barthes snur kunstens streben etter å beskrive "det skjønne", i sammenheng med retorikkens funksjonelle og strukturelle krav, til å tilpasse detaljbeskrivelsen som en del av realismens avkall på den retoriske kodens forordninger (Barthes: 2003, s.77).

Barthes ser bruken av tilsynelatende unyttige detaljer i litteraturen som en konsekvens av realismens speiling av virkeligheten. Beskrivelsen fremstår imidlertid ikke som mimesis i aristotelisk forstand, men skaper i stedet en *virkelighetseffekt*; som vises i beskrivelsen av virkeligheten som den er eller har vært:

[...] Den rene og enkle "gjengivelse" av "virkeligheten", den nakne skildring av "det som er" (eller har vært) fremtrer da som motstand mot betydningen, en motstand som bekrefter den store mytiske opposisjon mellom det levde (det levende) og det intelligible; det er tilstrekkelig å minne om at innen vår tids ideologi er den maniske henvisning til "det konkrete" [...] Og hva betyr vel en detaljs manglende funksjonalitet når den denoterer "det som fant sted" [...] (Barthes: 2003, s.77-78)

Barthes' virkelighetseffekt er en direkte opponent til Lukács' realismeteorier fordi den utøver motstand mot Lukács' strenge forutsetninger, ikke bare i forhold til sannhetsfigurene, men også i forhold til realismens historiske kontekst i litteraturen. Det spesielle med Barthes' realismeteorier er at litteraturens totalitet allerede ligger til grunn, og der hans vektlegging av detaljens *overflødig*het utgjør en viktig del av beskrivelsen av virkeligheten. Dette står i motsetning til en Lukács-inspirert teori, der beskrivelsene er funksjonelle og tolkende betraktninger av karakterenes sosiale status og karaktertrekk (Barthes: 2003, s.74). Dette beror på at Barthes oppfatter "virkeligheten" som en nærmest autonom moment i litteraturen, men uten at det bryter litteraturens historiske forutsetninger:

[...] "virkeligheten" er kjent for å være nok i seg selv, at den har makt til å avvise enhver forestilling om "funksjoner", at den ikke behøver å integreres i noen struktur for å kunne utsies, og at tingenes *har - vært - der* er en tilstrekkelig forutsetning for omtale [...] (Barthes: 2003, s.78)

Barthes' virkelighetseffekt er beslektet med hans fotografiske estetikk, der detaljen erstattes av punctum som en måte å gjengi virkeligheten som et *det-har-vært*. I lys av dette kan virkelighetseffekten fungere som et passende svar til kritikerne som foretar lesningen av Kristensen i lys av det strenge totalitetsbegrepet som overskygger realismens muligheter til å eksperimentere. Den litterære realismen er ifølge Barthes først beskrivende, deretter funksjonell. I lys av dette baserer Kristensens estetikk seg på *beskrivelsen*; der overflødige og relevante inntrykk presenteres om hverandre, men som da også tilkjennegis gjennom to språklige nivåer illustrert ovenfor. På denne måten ivaretas totaliteten hos Kristensen, samtidig som hun kan følge en realisme som i større grad baserer seg på romanenes estetiske utforming.

ROMANENES ESTETIKK

Min lesning av Kristensen tar utgangspunkt i romanenes bestrebelser på å gjenoppbygge et *hvordan det var*, ved å la etterlikning og savn være estetiske innfallsvinkler til romanenes fremstilling av erindringen som tilstand. En slik tilstand innebærer ingen utvikling mot noe som kan få barndommen på distanse, i stedet er språket i en stadig vekselvirkning mellom da og nå. For meg er fremstillingen av barnet metodisk, der formålet er å demonstrere hvordan språkets etterlikning av barnet og forsøker å gjenoppbygge barnets rom som noe nytt. Uten erkjennelsen som forutsetning og mål fortøner imidlertid en slik søken seg som retningsløs og traumatisk i romanene. Gjenoppbyggelsen har derfor ingen annen mulighet enn å ende opp som et *forsøk*. I forhold til den romlige og temporale fremstillingen har en erindring vanskelig for å gripe minnene så de kan fremstå som konkrete i språket. I stedet er minnene dominert av fragmenter, frembrakt av betraktninger som romanenes erindring gjør på distanse, eller en etterlikning tilpasset barnets opplevelse.

Tradisjonelt oppfattes båndet mellom erindring og erkjennelse som en del av realismens krav om totalitet. Erkjennelsen er med på å etablere fortellingens struktur, i tillegg til å samle subjektets erfaringer med den hensikt å etablere sammenhengen mellom romanens tema, språk og estetikk. Subjektets erfaring representerer nødvendigvis ikke sannheten i en slik sammenheng, men demonstrerer heller en *versjon* av erfaringen. Hos Kristensen henger imidlertid erfaringen nærmest i løse luften. Skillet mellom etterlikningen av barnet og romanens retrospektive betraktning av barnet på distanse i erindringen fremstår som ustabilt. Romanenes da- og nå-perspektiv oppløses ikke på grunn av dette, men glir i stedet over i hverandre slik at det aldri er klart hvilket perspektiv en erindring forholder seg til. Resultatet blir at romanenes erindring blir værende i et språklig kaos, uten erkjennelse. Det er ikke min mening å betvile erindring som en kanal til erkjennelse. Det er fullt mulig å peke på erkjennelsen i Kristensens romaner, men da som noe på karakternivå eller som en del av en tematisk konklusjon, og ikke som en del av romanenes estetikk. Romanenes erindring klamrer seg til språklige fragmenter uten forløsning, der språket insisterer på at de enten inneholder noe nytt eller virkelig, i egenskap av å være en betraktning av fortiden. I stedet øker følelsen av fremmedgjøring i forholdet mellom distansen i romanenes erindring og barnets persepsjon.

Erindring som tilstand innebærer et *ønske* om gjenoppbyggelse. Når dette ikke lykkes, er det forårsaket av to ting: For det første skaper etterlikningen en falsk følelse av nærvær. For det andre oppstår det en temporal dobbelthet i erindringens betraktninger, fordi romanenes distinksjon mellom da og nå er uklar. Konsekvensen er en uoverkommelig distanse mellom

betraktningen og det romanenes erindring klarer å formidle. Sagt på en annen måte: Det må skilles mellom det erindringen er utsprunget *fra*, og det erindringen befinner seg *i*.

Erindringsroman og erindringsarbeid

Kristensens romaner er bygget opp ved hjelp av erindringens språk og struktur, gjennom barnets nedenfra og opp-perspektiv og vekslingen mellom da og nå. Samtidig kolliderer tema og form med hverandre, fordi de opererer på forskjellige plan og peker på ulike ting, uten at dette betyr at de opptrer som motsetninger i romanene. Estetikken verken beriker eller tillegger tema noe spesifikt. Likefullt opererer de tre innfallsvinklene innenfor de samme temporale og romlige grenser innad i romanene. Kristensens tema utgjør et prosjekt, der språk og struktur er med på å utforske hvordan barnets rom gjenspeiles i språket. Sammen utgjør prosjekt og form det jeg kaller *erindringsromaner*. Men for å vise hvordan romanenes estetikk skiller seg fra erindringsromanen, for på den måten å danne en egen fortolkningsmodell for barnets rom, er det nødvendig med et analytisk og estetisk skille mellom erindringsromanens *prosjekt, form* og den mer estetiske kategorien *erindringsarbeidet*.

1) Erindringsromanens prosjekt går ut på å sette Kristensens tematiske momenter i sammenheng med en erindring. *Romanene* handler tross alt ikke om erindring, men tar opp temaer knyttet til barndom, familie og død. Sees barndommen i sammenheng med familien, påvirkes et slikt perspektiv av at erindringen fremstiller familien gjennom barnets nedenfra og opp-perspektiv. Kobles barndom og familie opp mot Kristensens tematiske behandling av døden, ser vi at erindring også spiller en rolle for fortellingen i forhold til barnets opplevelse og befatning med et tapsobjekt. De forskjellige tematiske momentene utgjør gjenstander i romanenes erindring, som alle bindes opp til et felles rom. Dette henger sammen med hvordan Kristensen ordner romanenes form språklig og stilistisk slik at det kan legges til rette for romanenes erindring.

2) Erindringsromanens form består av på ulike språklige virkemidler. De viktigste er Kristensens bruk av ulike fortellerstemmer, og etterlikningen av barnets persepsjon. Etterlikningen av barnet blir en aktiv del av språket. Forutsetningene for dette er at alle de formelle og tematiske momentene, spesielt fortellerstemmene, samles i en felles temporalitet. Selv om språket i noen tilfeller gir inntrykk av at noen av fortellerstemmene befinner seg nærere barnets persepsjon enn andre, for eksempel jeg'ets posisjon til Malene i *De som er ute i regnværet*, er dette likevel en illusjon. Etterlikningen er umulig hvis ikke distansen i romanens

erindring til barnet opprettholdes. Årsaken til at betraktningenes dominerende posisjon i romanene, kan være forårsaket av at distansen opprettholder erindringen som tilstand i språket.

3) Erindringsarbeidet plasseres i en posisjon mellom prosjekt og form, og er en metode for å demonstrere hvordan erindring fremstilles i Kristensens romaner. Erindringen legger igjen språklige og stilistiske grep i romanene som jeg kaller *spor*. Sporene kan være konkrete og tydelige, eller de kan ha en mer abstrakt karakter. Etterlikningen er et eksempel på et konkret spor. Det kan kobles direkte opp mot romanenes form, og lett å få øye på siden det primært er knyttet opp til barnets perspektiv. De abstrakte sporene er på andre måter med på å utforme fortolkningen av erindringsromanene. Savn og språklig imaginasjon er spor som ligger mer gjemt i romanen. Savnet er en del av erindringsarbeidet fordi det driver fram språket i romanenes erindring i sin sammenheng mellom da og nå. Den språklige imaginasjonen på sin side henger sammen med betraktningene som formidler barnets opplevelse i øyeblikket.

Kollisjonen mellom erindringsromanens prosjekt og form forårsakes av mangelen på erkjennelse. Erindringsarbeidet krever derfor et eget fortolkningsapparat, for å forstå hvordan romanenes estetikk utvikler seg, og der mangelen på erkjennelse blir en viktig del av Kristensens stillestående realisme. Når erindringsarbeidets ulike spor avdekkes, utvides erindring til å være noe mer enn en nostalgisk fremstilling av fortiden. Det blir en fremvisning av en komplisert, traumatisert og ukontrollerbar tilstand.

Erindring og etterlikning

Etterlikning er et komplisert begrep i litteraturen. I boken *Theories of Mimesis* (1995) plasserer Melberg etterlikning som en av flere komponenter i det antikke *mimesis*begrepet, som er med på bestemme forholdet mellom etterlikning, kunst og virkelighet. I antikken er etterlikning gjenstand for to ulike fortolkninger, en platonsk og en aristotelisk. Den platonske etterlikning kjennetegnes av å være en ren avbildning av tingene, mens den aristoteliske etterlikning tar i større grad hensyn til dramaet og poesiens rolle i fremstilling av virkeligheten. I det aristoteliske perspektivet er etterlikningen mer formbasert.

Den platonske avbildning skaper en oppfattning om at ingen litterær fremstilling kan tilsvare en likhet med virkeligheten, og skal dermed forkastes. Melberg referer til filosofen Martin Heideggers tolkning av Platons *mimesis*begrep:

[...] the concept [platonsk *mimesis*] is directed towards truth, but based on the *distance* from truth; imitating "representation"

(*Nachahmung*) is not what it is about. On the contrary; *mimesis* is based on the fact that the artist *cannot* reproduce the truthh as similarity [...] (Melberg: 1995, s.3)

En aristotelisk forståelse bryter med en slik oppfattelse, og legger i stedet til grunn et knippe formelle kriterier til litteraturens fremstilling og etterlikning av virkeligheten. Aristoteles bringer inn et temporalt aspekt i forståelsen av etterlikning og poesi, ved å dele opp *mimesis* i to begreper; *mythos* og *praxis*. *Mythos* skal forstås som et strukturelt begrep, som skal være behjelpelig for å se litterære verker som en helhet. *Praxis* på sin side referer til allerede ferdigstrukturerte hendelser, med mulighet for å lede fram til mening (Melberg: 1995, s.45). Det er dette temporale aspektet som har størst appell til den moderne forståelsen av forholdet mellom kunst og virkelighet, og mellom litteratur og etterlikning:

[...] Apparently Aristotle gives a dynamic character to *mimesis* by introducing a temporal element [...] Aristotle more precisely "temporalizes" *mimesis* by imagining *mythos-praxis* as a whole structured in a sequence of beginning-middle-end, and by imagining the poetical work as an *after* that always has a *before*. This *before* is the *praxis* of action. [...] (Melberg: 1995, s.45-46)

Helhetstanken i litteraturen videreføres i realismen og ikke minst i Lukács romanteori. De aristoteliske kriterier legger grunnlaget for en etterlikning som leder til en helhetlig fremstilling, der litteratur og virkelighet skal gjenspeile hverandre gjennom etterlikning. Idet et mer moderne realismebegrep utvikler seg, forandrer dette aspektet seg.

Barthes' virkelighetseffekt fungerer i den forbindelse som det nødvendige bindeledd mellom etterlikning og virkelighet. Barthes sier at tingenes *har-vært-der* (Barthes: 2003, s.78) indikerer at forholdet mellom språk og virkelighet er gjensidig. Hans vektlegging av detaljen er med på å skape romlig og temporal gjenkjennelse i litteraturens gjengivelse. Barthes påstår at det skjer en omdefinering av det antikke virkelighetsbegrep, som før var knyttet opp mot sannsynligheten slik den fremsto i poesien og fortellingen, men som nå er tilknyttet realismens sannsynlighet som i større grad stoler og lener seg på referenten:

[...] Dermed skjer det et brudd mellom det gamle sannsynlighetsbegrep og den moderne realisme; men dermed blir også en ny form for sannsynlighet til, som nettopp er realismen (hvorved vi forstår all tale som aksepterer utsagn der referenten er eneste garantist). [...] (Barthes: 2003, *ibid*)

Hos Kristensens opererer etterlikning ut fra to ulike innfallsvinkler i romanene, en beroende på form og en beroende på romanenes estetikk. Samspillet mellom erindring og etterlikning, der romlige og temporale grenser flyter ut eller stykkes opp, gjør imidlertid at de to innfallsvinklene overlapper hverandre. Etterlikningens funksjon beror dermed på hvilket perspektiv som velges til hver tid.

Etterlikningen kan være *gjenkjennende*, og henger sammen med illusjonen om romanenes språklige nærhet til barnet. Etterlikningen foretar da en gjengivelse av konkrete minner, der betraktningene er viktige for båndet mellom språk og virkelighet. Gjenkjennelseseffekten er det som henger språk og virkelighet sammen. Men etterlikningen kan like så godt gå i retning av å være *gjenskapende*, og som i større grad er knyttet tettere opp mot romanenes estetikk enn det gjenkjennelsen er. Gjenskapelsen belyser erindringen som tilstand i romanene, og henger sammen med det mislykkede forsøket på gjenoppbyggelse av noe tapt. Den er delvis en funksjon for etterlikningen, i forbindelse med at språket forsøker å være så tett opp mot barnets rom som mulig, samtidig som den forsøker å se dette rommet som nytt. Men idet språket fragmenteres på grunn av distansen i romanenes erindring, må etterlikningen behandle alle inntrykk enten som ukjente eller som noe nytt.

Camilla Kolstad Danielsen og Anne Beate Maurseth utvikler diskusjonen om forholdet mellom mimesis og virkelighet. Ved å la etterlikningens gjenkjennelse og gjenskapelse være utgangspunkt for en tredje vei, lanserer de en teori der mimesisbegrepet først og fremst være en opplevelse i møtet med litteraturen. De tar utgangspunkt i dagens forskning, der de som er tilhengere av etterlikningens gjenkjennelse, vektlegger litteraturens egenskaper til å formidle kunnskap og lede til erkjennelse:

[...] Slik kommer mimesis i større grad å dreie seg om leserens gjenkjennelse i møtet med litteratur, enn hvordan verden gjengis i litteraturen [...] (Danielsen/Maurseth: 2001, s. 146)

Motstanderne av en slik forståelse påstår på sin side at avstanden mellom litteratur og virkelighet er for liten. Motstandere av en kobling mellom mimesis og litteratur, inntar en klassisk autonom-estetisk posisjon; der litteratur og virkelighet er behandles separat, og der språket ikke referer til noe annet enn til seg selv (Danielsen/Maurseth: 2001, s.145) Danielsen/Maurseth innfører imidlertid en tredje vei for dette anstrengte forholdet mellom mimesis og virkelighet. Ved å se på blant annet Barthes' bok *Lysten ved teksten* (*Le Plaisir du Texte*, 1973) mener de å re-etablere mimesis og virkelighet i en sammenvevning av kropp og tekst:

[...] Blandingen av kropp og tekst i vellysten gjør at "vi er virkeligheten" ikke lenger kan sies i anførselstegn. Litteratur og virkelighet smelter sammen i et NÅ: Dermed umuliggjøres enhver mimesis, fordi distansen mellom litteratur og virkelighet forsvinner [...] (Danielsen/Maurseth: 2001, s.153)

I utgangspunktet kan Kristensens romaner utgjøre en del av en slik "tredje vei". Imidlertid baserer Danielsen/Maurseth seg fortsatt på at denne tredje innfallsvinkelen skal sees under ett, og der mimesis, antimimesis og etterlikningens gjenkjennelseseffekt har det til felles at de leder mot erkjennelse.

Mangelen på erkjennelse i Kristensens romaner er imidlertid det som fører til at fragmenteringen i språket forsterkes ytterligere. I et slikt møte mellom romanenes erindring og barnets persepsjon er ikke etterlikningens gjenkjennelseseffekt lenger tilstrekkelig. Gjenskapelsen gjør at etterlikningen får en flertydig posisjon, som igjen er med på å komplisere forholdet mellom betrakter og det betraktede. Skillet mellom gjenkjennelse og gjenskapelse er ikke noe som nødvendigvis fordeler seg mellom Kristensens to romaner; der Sofie i *Dagene er gjennomsiktede* skal uttrykke noe gjenkjennelig i sine betraktninger, mens Malene i *De som er ute i regnværet* representerer en uhåndgripelig erindring som må gjenskapes for å fremstille erindringen som tilstand. Selv om en slik fordeling kan stemme i utgangspunktet, blir dette imidlertid for enkelt når språket er påfallende likt i romanene. Begge forsøker å skildre et barn ved å etterlikne det, og begge mislykkes med dette fordi romanenes erindring aldri oppnår en erkjennelse i forhold til sine inntrykk.

Kristensens bruk av etterlikning er derfor på den ene siden med på å bekrefte realismens gjenkjennelseseffekt, samtidig som den påpeker erindringens dilemma i møtet mellom gjenkjennelsen og etterlikningens flertydighet. Etterlikningens kompleksitet beror på at den forholder seg til en realistisk kontekst, samtidig som den utgjør en viktig del av romanenes estetiske erindringsarbeid. Etterlikningen av barnet risikerer å overskygge romanenes erindring. Når dette ikke skjer er det fordi den er med på å vise frem erindringen som prosess og tilstand. I sin forbindelse til erindringsarbeidet har etterlikningen også mulighet til å sammenfalle med de mer underliggende og skjulte estetiske sporene i erindringsarbeidet. Det mest fremtredende sporet i den sammenheng er savnet.

Erindring og savn

I Sigmund Freuds artikkel "Mourning and melancholia" (1957) skiller han mellom sorg og melankoli. Begge fremstår riktignok som språkløse tilstander, men håndteringen av et tap

arter seg på forskjellige måter. Sorgen defineres av Freud som en forbigående reaksjon på et tapt objekt. Etter hvert vender imidlertid den sørgende tilbake til normaliteten, og legger tapet bak seg:

[...] Mourning is regularly the reaction to the loss of a lost person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on [...] We rely on its being overcome after a certain lapse of time. [...] (Freud: 1957, s.243 - 244)

Melankolien karakteriseres av noen av de samme kriteriene. Forskjellen er at tapsobjektet er kapslet inn i jeg'et selv, der tapet synes umulig å legge bak seg. I tradisjon etter Freud tillegger Julia Kristeva tillegger melankolien en temporal horisont. I *Svart sol* (*Soleil Noir*, 1987) utdyper hun relasjonen mellom jeg'et og tapet:

[...] Bundet til det forgagne, tilbaketrukket i en paradis- eller helvetesopplevelse, er den melankolske en forunderlig erindring: han ser ut til å si at "alt er over, men jeg er trofast mot det forgangne. Jeg er naglet til det, og det finnes ingen mulig endring, ingen fremtid...."[...] (Kristeva: 1994, s.69)

Melankoliens trofasthet til tapet resulterer dermed ikke bare i en språkløshet, det fastlåser også tapsobjektets status. I boken *Om melankoli* (1997) utdyper Kjersti Bale sammenhengen mellom jeg'et og tapsobjektet. Jeg'ets identifikasjon med tapet kulminerer i en permanent språkløshet, fordi melankolien gjør språket dødt og virkningsløst:

[...] Melankolikeren har tapt et elsket objekt, hevder Freud. Normalt skulle da den libido som var bundet til dette objektet blitt forskjøvet til et nytt. Ikke så hos melankolikeren. Der blir den frie libido i stedet trukket tilbake i jeget, hvor det bidrar til en *identifikasjon* med det tapte objektet (:) [...] (Bale: 1997, s.199)

Savnet, slik jeg bruker det i nærlesningene, passer ikke for en slik todeling. Det utgjør ikke en del av sorgen, fordi det å savne ikke innebærer en tilbakevending til virkeligheten, eller forsoning med tapet. Savnet er heller ikke en del av melankolien, fordi tapet fortsatt er mulig å formulere i språket. I stedet kombinerer savnet ønsket om å opprettholde tapet kombinert med en bevissthet om objektets faktiske bortgang.

Hos Kristensen er savnet den delen av erindringsarbeidet som med unntak av imaginasjonen har mest innvirkning på romanenes estetikk. Savnet skiller ikke mellom

etterlikningens gjenkjennelseseffekt eller gjenskapelsen av barnets rom. Møtet mellom gjenkjennelse og gjenskapelse er en kollisjon mellom to typer savn.

Den første type savn er en del av fortellingen, opererer på karakternivå og skilt fra romanenes estetikk. Gjenkjennelseseffekten står sentralt, fordi den til en viss grad klarer å forbinde fortiden med en distansert betraktning. Det foretas altså *en viss* refleksjon på karakternivå som ikke vises i romanenes estetikk. I forbindelse med nærlesningen av *Dagene er gjennomsiktede* leder et slikt reflekterende savn til at Sofie som karakter erkjenner sitt tap. *De som er ute i regnværet* har ikke et slikt savn like tydelig etablert i fortellingen. Savnet er antydende, og forsøker å binde fortellingens temporale perspektiver sammen, uten at dette resulterer i en helhetlig fremstilling: [...] "snart skal hun lære bokstavene, snart skal hun lese alle ordene, og alt kommer til å bli annerledes" [...] (*Regnværet*, s.107). Her er savnet tilstede ved at romanens språk reflekterer over forholdet mellom barnets rom og distansen i forhold til erindringen.

Den andre typen savn henger sammen med erkjennelsesproblematikken, der savnet sammen med etterlikningens gjenskapelse fremstiller erindring som tilstand i romanene. Dette savnet opererer på et funksjonelt og estetisk nivå. På denne måten blir savnet en del av romanenes retningsløshet, og blir en viktig språklig og estetisk innfallsvinkel til hvordan en erindring fungerer i *kontakten* med minnet. I forbindelse med møtet mellom romanenes forskjellige temporale lag, foretas det en utløsning av ulike assosiative mekanismer i språket, som deretter formidler et eller flere minner. Gjenskapelsen forholder seg til disse minnene som om de var nye, og romanenes erindring kan dermed gi et inntrykk av å foreta en gjenoppbyggelse av noe tapt. Savnets funksjon er å opprettholde illusjonen om at erindringen befinner seg på to steder på en gang i romanene, i en distansert betraktning og i barnets rom.

Fordi etterlikningen er en del av savnet, blir etterlikningen ikke mimetisk i klassisk forstand. Derimot blir ulike "mimesisbiter" svevende i et uklart rom, som del av erindringsarbeidets spor. Dette uklare rommet er med på å etablere savnets poetiske språk i romanene. På den ene siden tar ivaretar dette erindringens usikkerhet, ved at erindringens retningsløshet ikke vet hvilke inntrykk den skal vektlegge. På den andre siden forsøker språket å etablere et håp gjennom savnet; der romanenes erindring forsøker å gjenoppbygge barnets rom, selv med en bevissthet om at distansen aldri kan oppheves.

Romanenes erindring lukkes dermed inne i et språk som først og fremst *registrerer* hendelser, inntrykk og minner, men uten å lete etter erkjennelse i mylderet av gjenkjennelige inntrykk. Opprettholdelsen av et poetisk språk i møtet med et meningsløst tap, utgjør kjernen av savnet. Savnets tilknytning til romanenes erindring, kombinert med motsetningen mellom

etterlikningens gjenkjennelse og gjenskapelse, skaper et bevisst språk som lar romanenes erindring operere med forskjellige innfallsvinkler i forhold til rom og tid. En slik bevegelse er imidlertid ikke rettet mot en bestemt mening eller mål. Savnet tviholder på det forgangne, og skaper med det språkets retningsløshet i romanenes erindring. Subjektets ustabilitet skyldes imidlertid ikke bare uviljen mot å forlate barnets rom. Det å faktisk å *gi opp* gjenoppbyggelsen innebærer også å gi slipp på forestillingene. Ved å skjule seg bak fantasien og ulike språklige bilder beskyttes romanenes erindring mot en fremmed virkelighet, fordi den fremstår som noe som ikke tilhører barnets rom.

Erindring og imaginasjon

Romanenes erindring kan ikke unngå å fremstå som subjektiv erfaring, der tapsobjekt og persepsjon formes av etterlikning og savn. Den er ikke villig til å gi slipp på minnet som subjektet frembringer. Savnet peker ut over de tematiske rammene, og utøver en betydelig motstand mot å gi slipp på barnets rom. Etterlikningens selvsagte distanse til barnets persepsjon, sammen med den språklige strukturen, er med på å styrke savnets uvilje mot erkjennelsen. Imaginasjonen fungerer imidlertid på en annen måte enn det øvrige erindringsarbeidet. Den er ikke en autonom innfallsvinkel i fremstillingen av erindringen som tilstand i romanene, men er i stedet en instans som har betydning for hvordan visse inntrykk og forestillinger fremstår i romanenes erindring.

Imaginasjonen fremstår som betraktninger som er med på å opp-lyse virkeligheten parallelt med savnet i erindringsarbeidet, det jeg kaller for språklig imaginasjon. Den språklige imaginasjonen påstår å fremstille et *det-har-vært* ved å la en betraktning fremstå som et unektelig øyeblikk i språket. Imaginasjonen kan også arte seg som konkrete forestillinger i barnets fantasi, for eksempel gjennom Malenes fantasivenninne "Luise" i *De som er ute i regnværet*. Imaginasjonen utøver stor påvirkningskraft på romanenes erindring, og former perspektivet for hvordan språket oppfatter og skiller fra hverandre hendelser og fantasier. Imaginasjonen utløser spenningen mellom erindring og virkelighet.

I språket fungerer imaginasjonen ofte som en trygghetsinstans. Idet virkeligheten kommer for nært på barnet er imaginasjonen noe som plasserer omgivelsene på sin rettmessige plass, og setter barnet i kontakt med sine omgivelser. Men den kan også separere barnet fra sine omgivelser, ved å gjøre fantasien til en del av erindringens gjenfortelling i romanene. Imaginasjonen kan derfor defineres som barnets måte å orientere seg på i henhold til et før-språklig nivå. Men fordi gjengivelsen ikke bare er språklig, men også poetisk, er den en del

barndommens rekonstruksjon. Ved at språket fremstiller imaginasjonen som en del av barnets persepsjon, gjør det naturlig å se den i sammenheng med savnet. Imaginasjonen er noe som romanens erindring tyr til for å opprettholde barnets rom. Enhver løsrivelse fra imaginasjonen fortoner seg derfor som traumatisk for romanenes erindring. I forhold til erindringsarbeidet må imidlertid imaginasjonen sees i sammenheng med mer filosofisk inspirerte metoder, for ikke å reduseres til et litterært virkemiddel som bare representerer et knippe språklige metaforer.

Filosofen Richard Kearney presenterer i sin bok om generell fenomenologi, *Poetics of Imagining* (1998), begrepet *as if* (som om). Begrepet er en del av hans forståelse av den tyske filosofen Edmund Husserls fenomenologi. Kearney bruker begrepet for å forklare imaginasjonens tilknytning til menneskets allmenne bevissthet:

[...] phenomenology rescues imagination from its 'naturalistic' confusion with perception, and restores it to its essential role as a power capable of intending the unreal *as if* it were real, the absent *as if* it were present, the possible *as if* it were actual. [...] (Kearney: 1998, s.16)

Mennesket fremstiller en imaginasjon i sin egen bevissthet; ikke som ren persepsjon, men som en del av en bevissthets handlingsrom (*act of consciousness*). Det er altså mulig å fremstille bilder i bevissthetsuten forankring i virkeligheten, men som likevel kan fremstå *som om* de er virkelige. Kearney bruker Husserls eksempel om kentauren som en metafor på et slikt selvskapt bilde. Kentauren er en imaginasjon som på den ene siden ikke er virkelig, men som på den andre siden likevel kan relateres til den menneskelige bevissthet ved å være en lett beskrivelig figur:

[...] Phenomenology redefines the image as a *relation* - an act of consciousness directed to an object beyond consciousness [...] The world remains at all times transcendent of the consciousness which intends it. [...] (Kearney: 1998, s.15)

Imaginasjonen er altså noe som beror på den enkeltes bevissthet; der som om-begrepet fungerer delvis intensjonalt, og delvis som en gjenspeiling av forholdet mellom bevissthet og imaginasjon.

Satt i sammenheng med Kristensen kan dette forholdet sees på to måter: På den ene siden består imaginasjonen av en konkret forestilling - av typen "Luise" - som fungerer i barnets handlende bevissthet, og dermed en del av hennes virkelighetsforståelse. På den andre siden består imaginasjonen av betraktninger, der noen av dem fremstår som sanne, mens andre setter

språket i en kontekst slik at de oppfattes som en del av barnets språk eller erindringens distanse i romanene. Begge innfallsvinklene kan relateres til et lignende som om-mønster som Kearney bruker, enten *som om det var virkelig* eller *som om det var språklig*. Forskjellen mellom imaginasjonen som representeres i Kearneys Husserl-lesning, og den som oppstår i Kristensens fremstilling av barnets persepsjon, ligger i hvordan imaginasjonen behandles i språket *etter* at den har oppstått. Hos Kearney innebærer som om-begrepet en viss kontroll, der subjektet klarer å formulere sin imaginasjon i språket, samtidig som den holdes skilt fra omgivelsene.

Hos Kristensen hjelper imaginasjonen til å opprettholde elementer i barnets rom, uavhengig av springer ut av fantasien eller fragmenterte inntrykk. Dette skaper en form for beskyttelse mot overgangen mellom barn og voksen og mellom minne og erindring. Romanenes erindring velger hvilken imaginasjon den vil vektlegge, og underbygger sitt savn og sitt språk slik at erindringen slipper å forlate dette uskyldige rommet uansett om tilstedeværelsen forholder seg illusorisk, traumatisk eller retningsløs til sitt objekt.

Erindring og temporalitet

Kristensen veksler mellom ulike temporale kategorier. Ved å la romanenes erindring bevege seg mellom det nære og distanserte, det ubevisste og bevisste og kjente og ukjente, kan barnets perspektiv fremstilles *slik det blir husket*. Kristensens bruk av temporalitet har en grunnstruktur som kan sammenlignes med den Proust bruker. I boken *Marcel Proust* (2001) betegner Henrik H. Langeland denne grunnstrukturen som en pendelbevegelse:

[...] grunnstrukturen er som en pendelbevegelse, den svinger fram og tilbake mellom det kjente og ukjente, det bevisste og ubevisste, den oscillerer mellom forskjell og gjentakelse, differanse og repetisjon. Marcells faktiske reaksjonsmønster utspiller seg i syv ulike svinginger; erkjennelsens pendel har i løpet av få sekunder slått fra ukjent forskjell via en ubestemt fornemmelse til en klar gjenkjennelse, og så tilbake til en forskjell som er en annerledes forskjell, svanger med en ny gjenkjennelse - og erkjennelse [...]
(Langeland: 2004, s.164)

Grunnstrukturen gjør det lettere å se hvordan erindring fremstilles i språket i forhold til romlige og temporale innfallsvinkler. James H. Miller omtaler erindring som en prosess som skiller mellom *frivillig* og *ufrivillig erindring*. Prosessen kan sees i sammenheng med Prousts' grunnstruktur. Miller kommenterer med en referanse til Walter Benjamins lesning av Proust:

[...] The distinction is between the rational, willed, intentional remembering of the daytime, and that of the involuntary memory which Benjamin calls forgetting. [...] The second kind of memory constructs an imaginary life, "lived life", as dreams make for us a strangely affective "memory" of things that never happened as such. [...] (Miller: 1982, s.7).

Den ufrivillige erindring fortøner seg som en hukommelsesprosess som danner språklige bilder, enten av noe konkret eller av objekter i erindringens forestillingsverden. Prosessen ender opp med et konstruert minne, med både sanne og usanne momenter knyttet til seg. Med dette oppstår en temporalitet som behandler sine objekter abstrakt og psykologisk, der alle hendelser, erfaringer og gjenkjennelser fremstår som unike. Det skapes altså *noe nytt* i lys av en allerede repetert hendelse.

Kristensens romaner følger ikke en slik temporal metode direkte. Romanenes erindring drives riktignok fremover av en ufrivillig prosess; der savn og etterlikning konstruerer minner, som igjen danner språklige bilder. Men siden romanene ikke er erkjennelsesorientert oppstår markante forskjeller mellom Proust og Kristensens temporalitet, både i synet på erindring og i måten den ufrivillige erindring brukes metodisk og estetisk.

For det første er Prousts erindring ment å tilkjenne et nærvær som er meningsfullt og erkjennende. Hos Kristensen er dette en illusjon. Erindringen fremstår i stedet som en realistisk og temporal *konstruksjon* innad i romanene, som eksklusivt skal knytte bånd mellom tema og språk. For det andre er Prousts erindring *nytteorientert*. Hos ham er det ikke bare meningen å oppnå kunstnerisk erkjennelse gjennom hukommelsesprosessen, men også å la erindring sikte mot et mål for å bryte vanene rundt sitt eget liv. Derfor nærmest kverner han erindringen gjennom den ufrivillige hukommelsesprosessen, og lar det komme ut som noe helhetlig og nytt. Hos Kristensen er etterlikningens gjenskapelse av barnets rom knyttet til savnets forsøk på gjenoppbyggelse, og ikke noe som retter seg mot Prousts brytning med vanen. Hun retter ikke erindringen mot et slikt bestemt mål, men foretar sin gjengivelse innad i romanen.

I *Theories of Mimesis* tar Melberg i bruk begrepet *time within time* (tid innenfor tiden) for å beskrive forholdet mellom temporalitet og litteratur. Begrepet skal forklare hvordan en karakter kan bevege seg innenfor to parallelle temporale lag i litteraturen: [...] "the possibility of evoking a time within time, a momentary presence miraculously combining similarity and difference." [...] (Melberg: 1995, s.6). Minnet utspiller seg på denne måten i et felles rom; slik at det ikke lenger finnes noen distinksjon mellom "lik" og "likhet". Nyansen kan best forstås hvis "lik" sies å sikte mot erkjennelsen, slik det fremgår hos Proust: [...] "If one were to single out one word from his work [Proust], used to initiate those endless *comparaisons suivies* that

make up the text, it would simply be "*comme*": "like" "[...] (Melberg: 1995, s.7). "Likhet" ligger imidlertid tettest til Kristensens bruk av etterlikning og savn. Hennes bruk av "tid innenfor tiden" fokuserer på romanenes erindring og dens distanse i forhold til det temporale rommet. Betrakningsperspektivet styrkes i språket slik at skildringen av barnet går mer i retning av "likhet" - etterlikning - enn mot "lik".

Fordi minnet formidles gjennom distansen, har ikke gjenkjennelseeffekten den samme forløsende effekt som hos Proust. De ulike erindringsfragmentene blir aldri satt sammen til en helhet mellom da og nå; men knyttes i stedet opp mot barnet som et fortellerjag. Romanene opererer altså ikke med et ferdig utviklet jeg; delvis fordi jeg'et ikke vet hva som knytter de ulike fragmentene sammen, men også fordi etterlikningen forhindrer jeg'et fra å finne det ut. Det er altså *motsetningen* mellom nærhet og distanse og mellom da og nå som er viktig i romanenes temporalitet. Konsekvensen av dette er at det oppstår et temporalt rom som henvender seg til barnet, imidlertid uten å vende det til noe innad i jeg'et.

Den umulige erfaring og erindringens ambivalens

Bevitnelsen av *det som har vært* innebærer en dyp usikkerhet i forhold til de inntrykk som romanenes erindring fanger opp i sin fremstilling. Erindringens erfaringshorisont spenner mellom gjenkjennelse av fragmenter, mellom detaljerte betraktninger og bruddstykker. Erindring og erfaring står dermed i et motsigelsesfylt forhold i romanenes estetikk. Dette innebærer nødvendigvis ikke en skepsis til erfaringen, men er likevel med på å fastlåse erindringens og savnets posisjoner i romanen.

I den temporale spenningen mellom romanenes erindring og savnet oppstår en *umulig erfaring*; et rom der erindringen står stille i sin egen etterlikning, uten andre muligheter å forholde seg til barndommen på enn gjennom spenningen mellom nærvær og distanse. Den umulige erfaring er et estetisk grep som innebærer at refleksjonen over inntrykkene uteblir. Ved hjelp av den temporale fremstillingen av barnets rom befinner språket seg *midt i erfaringen*, som tilsvarer et nå, mens fortellerstemmene fortsetter å opprettholde illusjonen om nærhet til barnet. Kristensens temporale innfallsvinkler representerer imidlertid et spenningsfelt: Den umulige erfaring er nemlig aldri på noe tidspunkt på vei ut av romanens erindringsperspektiv. I stedet blir den værende i erindringen, i det som fortoner seg som jeg'ets udefinerbare rom, og som gjør det mulig å vedlikeholde tapet.

Årsaken til at den umulige erfaringen har en nøkkelrolle i forhold til Kristensens estetikk beror på erindringens erfaring innad i romanene, og fortellerstemmenes mangel på et

helhetlig subjekt. Forholdet mellom fortellerstemmene, barnet og erindring avklares derfor aldri entydig. Den umulige erfaring rokker ved subjektets opprinnelige stabile posisjon, der det skjer en sammenvevning av barnets jeg - den som erfarer - og et meg som erindrer. Det er imidlertid umulig for romanenes erindring å bringe disse to posisjonene sammen for å danne en fullstendig identifikasjon. Vekslingen mellom barnets jeg og et erindrende meg plasserer romanenes erindring i et uavklart forhold til de to subjektsposisjonene, forårsaket av språkets fragmentering av minnene, og fordi savnet *aktivt* tviholder på barnets rom. Konsekvensen er at språket stagnerer, temporaliteten fanges i sin egen retningsløshet og subjektet fremstår som *ustabilt*.

Hos Kristensen blir selve *viljen* til erkjennelse angrepet av språket. Skildringen av barnet skjer i et temporalt kaos, der det ved hjelp av imaginasjon, etterlikning og ulike fragmenter forsøker å trekke noe håndfast ut av barnets rom. I behandlingen av romanenes estetikk fremstår slike forsøk som umulige, fordi erindringen aldri klarer å fastslå hvilken språklig betydning imaginasjonen, fragmentene og inntrykkene har i forhold til gjengivelsen av barnets rom. I stedet fremstår det som løsrevne bruddstykker uten tilhørighet.

Språket fragmenterer det opprinnelige åpne og temporale rommet, som i sitt savn vender seg mot det fortidige. Fragmenteringen gjør at det ikke lenger finnes konkrete øyeblikk for romanenes erindring å ta fatt i. Etterlikningen forsøker riktignok å ordne disse inntrykkene gjennom gjenkjennelsen, imidlertid gjør erindringens distanse det umulig for persepsjon og minne å forenes i en helhetlig mening i romanene. Kjernen i forholdet mellom temporalitet og erindring er at distansen opprettholdes på *tross av* etterlikningens fremstilling av barnets rom som noe nytt. Etterlikningens makt ligger derfor først og fremst i språkets formidling av erindringen, ved at minnet i det hele tatt blir formidlet, men utøver ingen innflytelse over selve minnet utover dette. Hovedmønsteret ser derfor ut til å være at etterlikningen og språket har overblikk over det rommet barnet befinner seg i, men uten at den klarer å *ta til seg* og forstå sine observasjoner.

Med en slik innfallsvinkel oppstår det et par spørsmål. For det første: *Hva* forsøker romanenes erindring å gjenoppbygge? Erindringsromanens form fokuserer på språkets etterlikning av barnets unike tankemønstre, noe som tilsier at barnets rom er gjenstand for gjenoppbyggelsen. Romanenes estetikk peker imidlertid mot dette rommets uungåelige *oppløsning*, der språkets fragmentering knyttes til erindringen som en kaotisk og samtidig stillestående tilstand. For det andre: Hvilken *hensikt* har en slik gjenoppbyggelse når det allerede ligger til grunn at den er umulig å gjennomføre? I og med at romanenes erindring er retningsløs, er det vanskelig å se hvorfor noen minner likevel blir værende i erindringen uten

nødvendig forløsning. Disse spørsmålene danner utgangspunktet for erindringens *egen* usikkerhet; der erindring og den umulige erfaring deltar i et motsigelsesfullt samspill.

Den umulige erfaring frembringer det jeg kaller *erindringens ambivalens*. Mangelen på refleksjon gjør at erindring ikke klarer å koble de forskjellige hendelser eller inntrykk til kontekst, men i stedet blir hengende i løse luften i egenskap av å være savnets illusoriske byggeklosser. Kjernen av erindringens ambivalens er knyttet til minnets uhåndgripelighet i kontakten med et skjult og anonymt nå i romanene. Det temporale rommet som erindringen tar sine fragmenter fra, gjør gjenoppbyggelsen umulig å fremstille som noe annet enn en etterlikning og illusjon. "Det nye" som det er meningen at gjenoppbyggelsen skal fremstille blir imidlertid verken *klarere* eller *sannere*. Samtidig er det umulig for romanenes erindring å benekte det de ulike fragmentene presenterer. På denne måten blir minnene en del av erindringens fremstilling av virkeligheten, med en visshet om at denne virkeligheten - fremkalt av savnet - er uoppnåelig og en del av tapet.

Hos Kristensen opprettholder språket den samme distansen mellom barnet og den voksnes perspektiv; brytningene i fortellingen foretar en språklig strukturering som blander de ulike perspektivene med hverandre. Konsekvensen av dette er at subjektet fremstår som skjørere og med en *enda* større grad av usikkerhet. Usikkerheten i språket beror på at jeg'et ikke klarer å finne sin plass som subjekt, verken i forhold til barnet eller i forhold til erindringens assosiasjoner i persepsjonen. Erindringens ambivalens vises i distansen mellom romanenes erindring og barnet. Fordi de befinner seg i slike uavklarte posisjoner i forhold til hverandre, er ambivalensen en viktig del av romanenes estetikk og Kristensens stillestående realisme.

AVSLUTNING

Kritikerne kan beskyldes for å foreta en moralsk lesning av Kristensens romaner. De forventer å lese en litteratur som både oppfyller kravet om karakterenes og romanenes erkjennelse. Kritikerne vektlegger og roser nærhetsfølelsen de får i romanenes beskrivelse av barnet. Om *Dagene er gjennomsløste* skriver Jordal:

[...] I en tid der det å skrive ofte forveksles med å formidle en form for nummenhet som den skrivende føler i sitt møte med verden - beveger Mirjam Kristensen seg inn dit hvor gjør mest vondt å være, og begynner å skrive derfra, forsetter å skrive, derfra [...] (Jordal: *Morgenbladet*, 15/9-2000)

Kritikerne klarer ikke å skjule sin skuffelse når nærheten erstattes av en større retningsløshet i *De som er ute i regnværet*. Jordals moralske lesning kommer tydelig frem i kritikken av andreromanen, der hans krav og forventning om "retning" allerede ligger til grunn for persepsjonen. I forbindelse med et avsnitt i romanen kommenterer han: [...]"Dette avsnittet, som fra en angrende ettertid gjengir en av romanens sterkeste scener, viser Mirjam Kristensens evne til å dvele ved sider ved barndommen som vi kanskje bare husker gjennom andre" [...] (Jordal: *Morgenbladet*, 31/8-2000).

Når Kristensens anger eller smerte ikke forløses i erkjennelse, blir dette sentralt for Jordals bedømmelse av romanen som uferdig. Jordal feller en moralsk dom over Kristensens andreroman og råder henne til å [...]"unnlate å slippe noe såpass uferdig og retningsløst som dette ut i verden en gang til" [...] (Jordal: *Morgenbladet*, 31/8-2001). Jordal søker etter en gjenkjennende litteratur på bekostning av nye estetiske og språklige innfallsvinkler i forbindelse med Kristensens stillestående realisme. Kritikerne er fastlåst i den aristotelisk-realistiske tradisjonen etter Lukács, der litteraturens gjenkjennelsesfaktor og erkjennelse allerede er en forutsetning. I Kristensens stillestående realisme er imidlertid ethvert møte mellom barnets rom og virkeligheten traumatisk.

Dette beror på at barnets rom er uopprettelig i romanenes erindring. I samspillet mellom savn og erindring frembringes likevel en ambivalens, der Kristensen lar fortidens inntrykk bli igjen i et kaos uten refleksjon. Dette er erindringens avgrunn, som aldri leder til erkjennelse, samtidig som den opprettholder en tilstand som lengter etter å forenes med det fortidige. Dilemmaet blir tydeligere hvis problemstillingen sees i relasjon med en annen norsk samtidsforfatter, Lars Ramslie og hans erindringsroman *Destroyer*. I likhet med Kristensen tar

han også for seg en erindring fremstilt som tilstand, men formulerer i større grad enn Kristensen spenningen mellom erindring og erindringens utspring:

[...] Jeg tviholder på deg og forestiller meg at du er noe helt annet enn det du egentlig er. Jeg husker ikke deg, jeg ser ikke deg, ser bare meg slik jeg er nå [...] Bildene av deg, jeg har levd meg inn i dem så lenge at jeg nesten tror de er alt jeg kan føle. Men uten å klare å beholde deg. [...]

Du er større. Du er større og kanskje det er på tide og ta deg alvorlig for ingenting av det jeg har gjort hittil ser ut til å ha hjulpet. Kanskje er det på tide å vise deg litt verdighet, det er på tide å ødelegge deg, jeg har allerede ødelagt deg. [...] (Ramslie: 2001, s.172-173)

Jeg'et er bevisst sitt tap av barndommen, og motivert for å legge dette bak seg. Samtidig er det preget av en ambivalens til tapet på grunn av det distanserte språket. Ramslie *uttaler* i større grad enn Kristensen erindringens ambivalens, ved å etablere et språk med et bevisst forhold til erindringens forståelse av det som gjengis. Samtidig har jeg'et et ønske om å gjenoppbygge noe slik at hans erindring kan knyttes så nært opp til virkeligheten som mulig: [...] "Plutselig er jeg tilbake, som med en søker på nakken, en fiberoptisk kabel mellom nå og da" [...] (Ramslie: 2001, s.11). Jeg'et vet med seg selv at verken etterlikningen av barnets språk eller erindringen kan gi et korrekt bilde av hvordan noe var, men lar likevel savnet være utgangspunktet for en gjenoppbyggelse i håpet om at det skal lede mot noe annet:

[...] En dag står du der plutselig, du tar meg i hånden, du sier det er ok nå, det er på tide å reise tilbake. Sammen. Som før vi ble født.

Imens står jeg alene på en folketom jernbanestasjon med et utdatert klassebilde i hodet og ser etter kjente.[...] (Ramslie: 2001, s.284)

Savnet er altså en utløsende faktor for erindringens ambivalens i Ramslies roman. Det knytter bånd mellom da og nå, der forankringen til virkeligheten gjør det mulig å foreta en formulering av en erfaring som er delaktig i erindringens forsøk på å gjenoppbygge noe nytt. Ramslies innfallsvinkel til savnet kan derfor påstås å drives fremover av den samme umulige erfaring som Kristensen tar i bruk, nettopp på grunn av den ambivalens som opprettholder skillet mellom erindring og erkjennelse.

Erindringen er en hjemsökelse hos Ramslie, et motsigelsesfylt *ønske*. Jeg'et forsøker å legge det fortidige bak seg, men er likefullt avhengig av sine inntrykk for å kunne opprettholde sin egen identitet. Savnet preges like mye av redselen for å huske, som redselen for å glemme:

[...] "Dette er ikke meg [...] Kan vi si det er noe annet" [...] (Ramslie: 2001, s.298). Hovedpersonens erindring kobler fortiden opp mot en total virkelighet gjennom jeg'ets undring. Alle fragmenterte rom er i utgangspunktet oppløst, men kommer likevel tilbake gjennom språkets gjenkjennelse av ulike minner. En slik forbindelse skaper en totalitet i Ramslies roman, der språk og fortelling befinner seg bølgelengde. Erkjennelsen som oppstår i den *bevisste* koblingen mellom da og nå innebærer nødvendigvis ikke en forsoning med fortiden, men har en underliggende forståelse for hvilken funksjon og betydning fortid og nåtid har. En slik forståelse er fraværende hos Kristensen.

Kristensen skriver en litteratur der romanenes erindring tviholder igjen på et Da. Dette er erindringens tilstand, og som den aldri forlater. Erindringen foretar distanserte betraktninger på lik linje med Ramslie, men så lenge da-perspektivet opprettholdes har ikke erindringen forutsetninger eller muligheter for fullt ut å forstå sine betraktninger. Enhver kontakt med "virkeligheten" er derfor fremmed og skremmende.

Mangelen på erkjennelse som en slik tviholding fører med seg, er også det momentet som gjør Kristensen til en realistisk forfatter. Hennes språk er noe som peker tilbake på sine egne virkemidler. Uklare fortellerstemmer og et ustabilt subjekt representerer på den ene siden en fiendtlig innstilling mot virkeligheten, mens det på den andre siden lar detaljen sammen med den fotografiske imaginasjon opp-lyse virkeligheten gjennom barnets nedenfra og opp-perspektiv. Koblingen mellom Barthes og Kristensen er aldri ment å oppløse skillet mellom litteratur og virkelighet. Deres fokus på detaljen, både som virkelighetseffekt, punctum og fokuseringspunkt, er med på å vise realismens ambivalens i sin befatning med forholdet mellom erindring og virkelighet. Dette gjør at Kristensens litteratur fremstiller en erindring som tilstand. Tilstanden er forbeholdt barnets rom og barnets perspektiv, der erkjennelsen ikke har noen naturlig plass.

Men er dette med på å forkludre forholdet mellom en aristotelisk-realistisk tradisjon og kravet om en litteratur som søker mot noe nytt? Hverven vil ikke engang diskutere forbindelsen mellom litteratur og erkjennelse:

[...] Hva slags erkjennelse gir litteratur? For en leser med boken i hånden gir den en personlig erkjennelse, en innsikt som ikke kan deles med andre der og da. Som gjenstand for offentlig kritikk og debatt, derimot, kan litteraturen bidra med til en samfunnsmessig erkjennelse, en innsikt i noe menneskelig, felles: som kan være vakkert eller stygt; som bør bevares eller forandres. [...] (Hverven: 1999, s.7)

Danielsen og Maurseth følger opp en slik tankegang, ved å lansere en tredje vei som oppløser skillet mellom litteratur og virkelighet. Det er dette Ramsleie forsøker å gjøre i sin erindringsroman. Andre forfattere, som Grimsrud og Ørstavik legger sin realisme opp til en virkelighet som skal fremstille noe sant. Kristensen skriver i stedet to estetiske fortellinger der barnets usikkerhet og erindring som tilstand gjenspiller hverandre. Mangelen på erkjennelse er en nødvendighet for at en slik forbindelse skal bli synlig.

BIBLIOGRAFI

- Bale, Kjersti (1997): *Om melankoli*, Pax Forlag A/S, Oslo.
- Barthes, Roland (2001): *Det lyse rommet - Tanker om fotografiet*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Pax Forlag A/S, Oslo.
- Barthes, Roland (2003) "Virkelighetseffekten" fra *Moderne litteraturteori - en antologi*. (Red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei.) Oversatt av Kain Gundersen. Universitetsforlaget, Oslo.
- Beckett, Samuel (1988): *Om Proust*. Oversatt av Morten Claussen. Solum Forlag, Oslo.
- Danielsen, Camilla Kolstad/Maurseth, Anne Beate (2001): "Mimesis som opplevelse?" fra *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* nr 2. Universitetsforlaget. Oslo.
- Gundersen, Kari (1980): "Innledning til virkelighetseffekten", fra *Basar*, Cappelen Forlag Oslo.
- Freud, Sigmund(1989): "Mourning and melancholia" fra *The Freud Reader* . Oversatt og redigert av Peter Gay. Norton, New york.
- Gundersen, Kari (1989): *Roand Barthes - Etapper i fransk avantgardeteori 1950 - 1980*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Hagen, Erik Bjerck (2000) *Litteratur og Handling - Pragmatiske tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad Emerson og andre*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Hagen, Oddmund (2000): "Frå botnen av brønnen" fra *Dag og Tid* 28.09.2000. <http://www.dagogtid.no/arkiv/2000/39/bok/>
- Iversen, Irene/Reinton E. Ragnhild (2001): "Forord" fra *Litteratur og erfaring*, Spartacus Forlag, Oslo.
- Hverven, Tom Egil (1999): *Å lese etter familien - Forsøk om norsk litteratur på 1990-tallet*, Tiden Norsk Forlag A/S.
- Johansen, Knut-Stene (2001): "Etterord" fra *Roland Barthes- Det lyse rommet - tanker om fotografiet*. Pax Forlag A/S - Oslo
- Jordal, Preben (2000): "Mirjam Kristensen" fra *Morgenbladet* 15.09.2000. <http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000915>.
- Jordal, Preben (2001): "Mer trist enn glad" fra *Morgenbladet* 31.08.2001. <http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010831>
- Kearney, Richard (1998): *Poetics of Imagining - Modern to Postmodern*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Kittang, Atle (1998): *Ord, bilete, tenkning*. Gyldendal Forlag, Oslo.

- Kittang, Atle (2001): *Sju artiklar om litteraturvitskap*. Gyldendal Forlag, Oslo
- Kittang, Atle (2002): "Verk og urverk - Eit brev til Arne Melberg" fra *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* nr.1. Universitetsforlaget, Oslo.
- Kittang, Atle (2003): "Verk og verksemd" fra *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* nr.1. Universitetsforlaget, Oslo.
- Kristensen, Mirjam (2000): *Dagene er gjennomsluttede*. Tiden Norsk Forlag A/S, Oslo
- Kristensen, Mirjam: *De som er ute i regnværet*. Tiden Norsk Forlag, A/S, Oslo.
- Kristeva, Julia (1994): *Svart Sol - depresjon og melankoli*. Oversatt av Agnete Øye. Pax Forlag A/S.
- Langeland, Henrik H. (2004): *Marcel Proust*. Gyldendal Forlag, Oslo.
- Lukács, Georg (2001): *Romanens teori*. Oversatt av Per Paulsen. Gyldendal Forlag, Oslo.
- Lukács, Georg (2003): "Forord til *Balzac og den franske realismen*" fra *Moderne litteraturteori - En antologi*. Oversatt av Karl Ekroll. Universitetsforlaget, Oslo.
- Larsen, Turid: "Utforskning i barns språk" fra *Dagsavisen* 10.04.2001.
<http://www.dagsavisen.no/kultur/bok/article1010894.ece?service=print>
- Lundberg, Liv (2000): "En barnehånd vinker fra bestefars øre" fra *Vinduet* (nettutgave) 18.12.2000.
<http://www.vinduet.no/tekst/asp?id=241&p=y>
- Proust, Marcel (1999): *På sporet av den tapte tid - Veien til Swann*. Gyldendal Forlag, Oslo.
- Melberg, Arne (1995): *Theories of Mimesis*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Melberg, Arne (2002): "Första svar" fra *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* nr.1.
- Melberg, Arne (2002) (b): "Litteratur som verk och verksamhet" fra *Norsk Litteraturvitenskapelig tidsskrift* nr 2.
- Miller, James H. (1982): "Two forms of repetition" fra *Fiction and Repetition*. Basis Blackwell, Oxford.
- Nygaard, Ingvild (2003): *En dag dør broren min - en analyse av Mirjam Kristensens Dagene er gjennomsluttede*. Hovedoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.
- Ramslie, Lars (2001): *Destroyer*. Tiden Norsk Forlag A/S
- Sandbye, Mette (2001): *Mindesmærker - Tid og erindring i fotografiet*. Forlaget Politisk Revy, København.
- Tygstrup, Fredrik (1992): *Erfaringens Fiktion - Essay om romanens form*, Forlaget Tiderne Skifter, København.